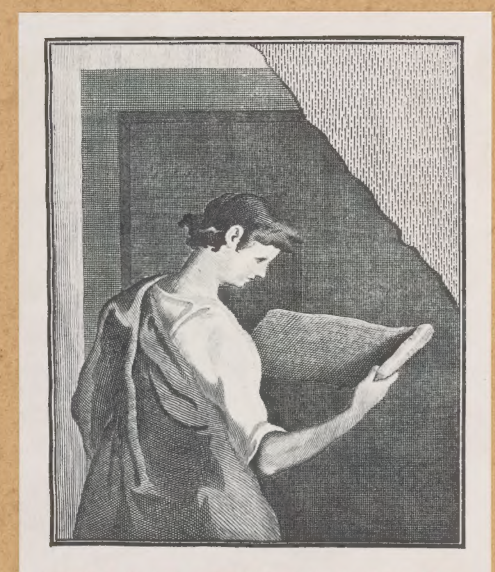


DER ARCHITEKT

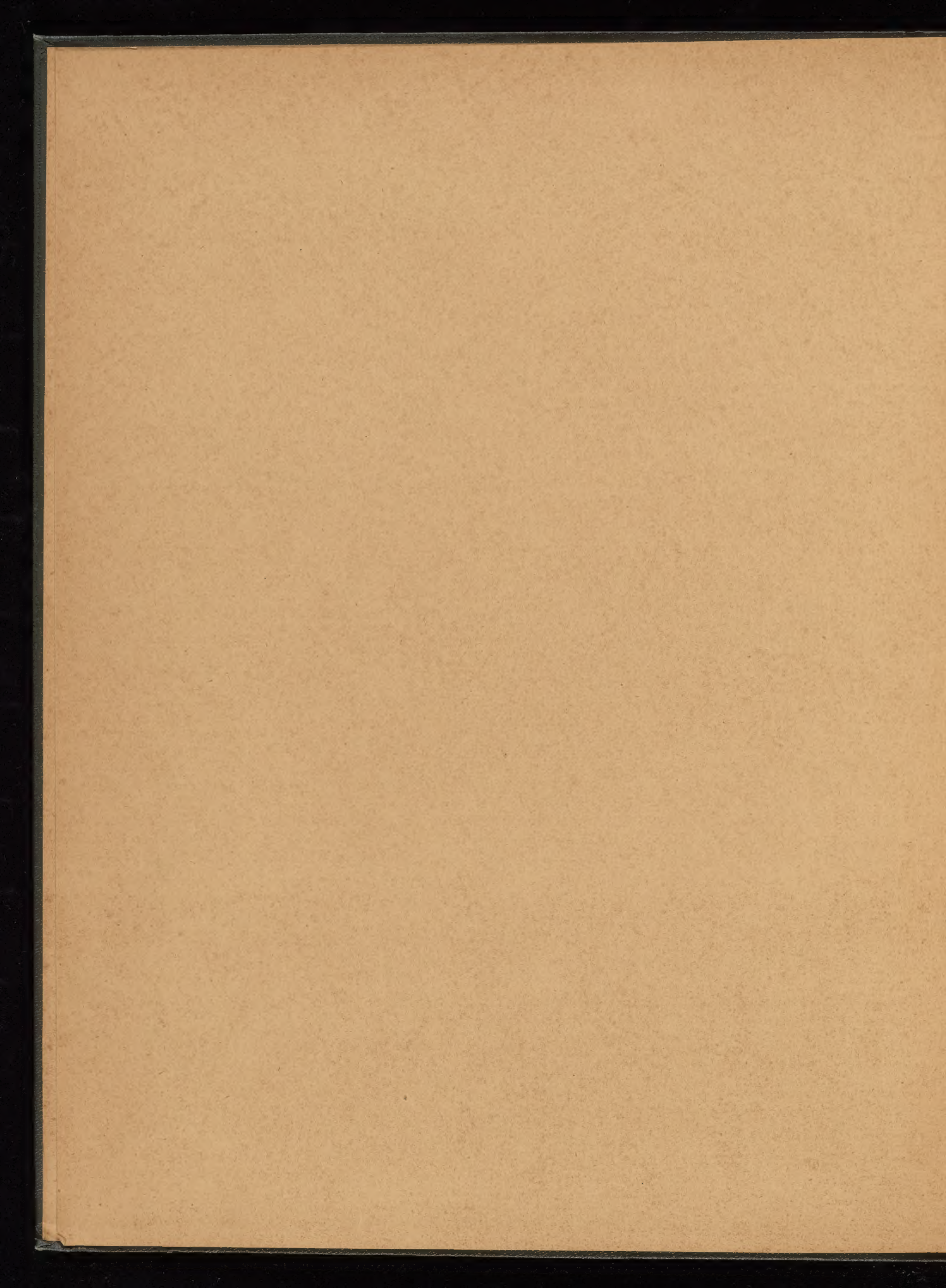
MCMIV



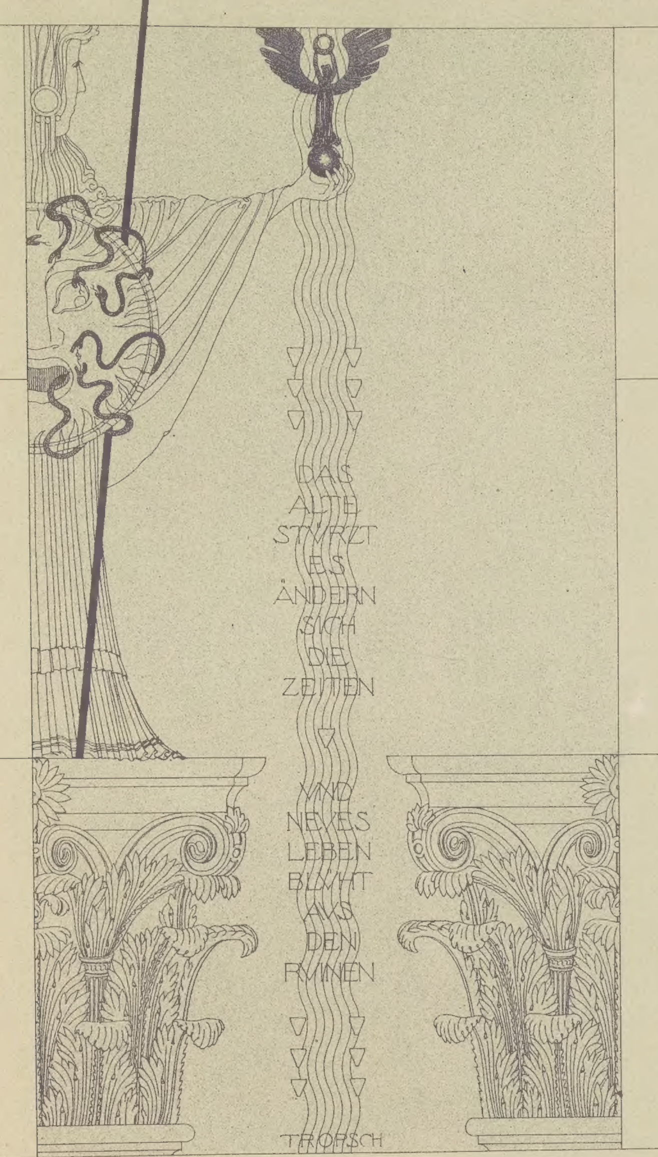


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY





DER ARCHITEKT



ZEHNTER JAHRGANG 1905.

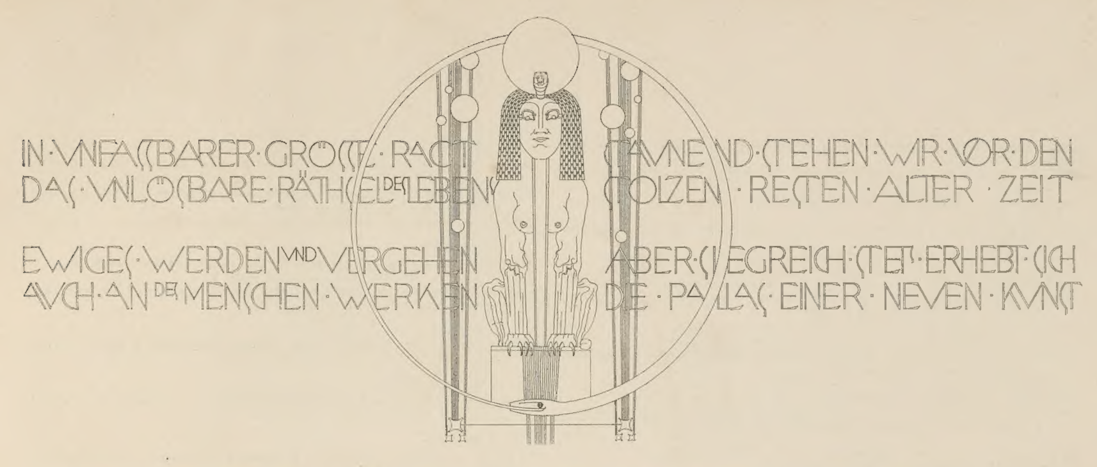
48 SEITEN TEXT MIT 109 ILLVSTRATIONEN VND 122 TAFELABBILDVNGEN.

REDAKTEVR, ARCHITEKT K. K. PROF. F. RITTER V. FELDEGG.

VERLAG VON ANTON SCHROLL & CO. WIEN.

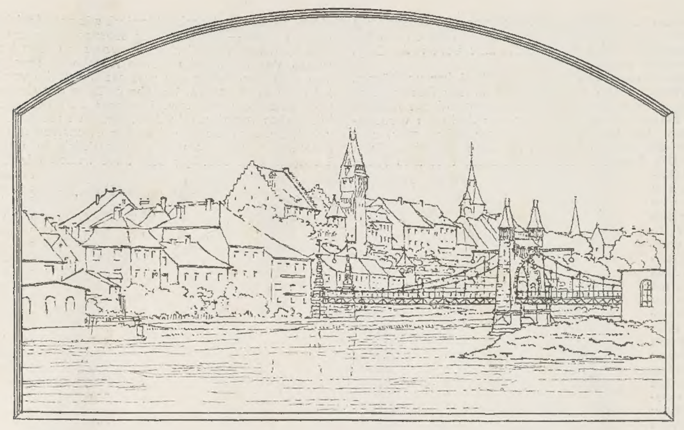
DRUCK VON FRIEDRICH JASPER IN WIEN.

GETTY CENTER LIBRARY

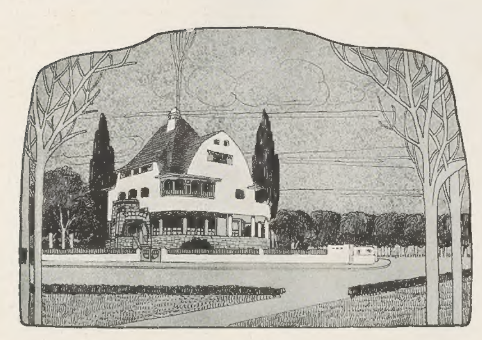

IN·VNFASSBARER·GRÖSSE·RAGT
DAS·VNLÖSBARE·RÄTHSEL·DES·LEBENS
STAVNEND·STEHEN·WIR·VOR·DEN
STOLZEN·RESTEN·ALTER·ZEIT
EWIGES·WERDEN·UND·VERGEHEN
AVCH·AN·DER·MENSCHEN·WERKEN
ABER·SIEGREICH·STEIGT·ERHEBT·SICH
DIE·PALLAS·EINER·NEVEN·KVNST

Tafeln.





Entwurf zur Reußüberbrückung für Bremgarten (Aargau) vom Architekten kgl. Oberlehrer Richard Michel.



Skizze zu einer Villa vom Architekten Rudolf Bitzan.

Die Pflege der Städte.

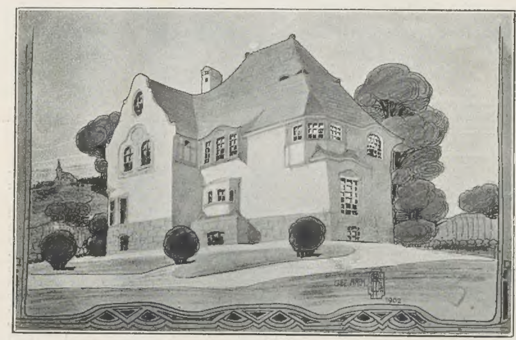
Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin, Halensee).

Die erste deutsche Städte-Ausstellung — zu Dresden im Sommer 1903 — ist vorüber, und alle beteiligten Kreise haben die vielfachen Schätze dieser Ausstellung und die Ruhmestitel der beteiligten Städte direkt oder indirekt kennen gelernt. Wer näher zusah, wußte freilich auch bald, daß neben diesen Glanzeffekten gewichtige Lücken existierten, und daß dem hohen Niveau der vielen Einzelheiten nicht auch ein hohes Niveau der Gesamthaltung entsprach. Manche städtischen Angelegenheiten schienen arg vernachlässigt zu sein, und manches, was zugunsten der Städte leicht getan werden könnte, war unterblieben. Die Fürsorge für Hygienisches, Polizeiliches usw. erschien in günstigem Lichte; daneben trat die Aufmerksamkeit auf das Soziale im engeren Sinne, zumal auf Arbeiterwohl, in den Hintergrund. Beispielsweise scheint noch niemand auf den doch durchaus nicht ausgefallenen Gedanken geraten zu sein, daß eine Stadtverwaltung gut täte, das Dienstbotenwesen im beiderseitigen Interesse, in dem der Arbeitgeber wie in dem der Arbeitnehmer, durch irgendwelche öffentliche Veranstaltungen zu pflegen. Im Architektonischen erscheint der Aufwand der Städte für städtische Gebäude verschiedentlicher Art in recht gutem Licht, und viel Schablonenhaftes in den Bauformen kann ja immerhin eher ertragen werden, als daß hier überhaupt ein Stillstand geschähe. Daneben hat sich nicht nur in jener Ausstellung, sondern auch sonst für den Freund städtischer Kunst das moderne Denkmalwesen durchaus vernachlässigt gezeigt. Äußerliche Veranstaltungen zur Enthüllung von Denkmälern und krampfhafte Überlegungen, wohin neue Denkmäler gestellt und alte umgestellt werden sollen, sind für die weitere Öffentlichkeit das Merklichste auf diesem Gebiete. Die Anlageweise ferner, die Verteilung der Baugründe, Platz- und Straßenflächen auf den Boden der Stadt, die Führung der Verkehrszüge und die Gestaltung der sie unterbrechenden Ruhestellen: das alles hat trotz kräftiger Reformrufe von Berufenen nicht so viele Fortschritte gemacht, daß es bei einer Gelegenheit wie eben jener Ausstellung als ein wesentliches Stück modernen Städtelebens hervorgetreten wäre.

Allein nicht nur an dem, was die Städte für die ihnen anvertrauten Angelegenheiten tun könnten oder sollten, fehlt es, sondern auch an dem Interesse und Arbeitsaufgebot für die Städte als architektonische Lebewesen im ganzen. Als soziale Lebewesen sind sie seit längerem Gegenstand eifriger Erforschung. Die wirtschafts- und rechtsgeschichtliche Erkenntnis der Städte, also die Geschichte der Städte als sozialer Gemeinwesen, hat in der jüngsten Zeit wertvolle Ergebnisse hervorgebracht. Dahinter blieb die Erkenntnis der Geschichte des städtischen Bauwesens, sofern dieses nicht nur Einzelarchitektur, sondern auch Gruppierungsform der einzelnen Bauten zusammengenommen ist, weit zurück. Eine eigentliche Geschichte des Städtebaues besitzen wir noch immer nicht, und nur etliche verstreute Erfahrungen werden hie und da vorgeführt. Einzelne Arbeiten von Baumeister, von Stübben und von Sitte, dann von J. Fritz die Schrift „Deutsche Stadtanlagen", die namentlich den Typus der ostelbischen Stadt darlegt (Lyzealprogramm, Straßburg 1894), endlich gelegentliche Journalartikel und auch Monographien aus sonstiger geographischer und historischer Forschung, z. B. anläßlich von Ausgrabungen alter Städte, sind wohl alles, was hier vorliegt.

Am merkwürdigsten und fühlbarsten aber ist noch eine besondere Lücke, die sich auffallend von der Reichhaltigkeit des übrigen Arbeitens der geographischen Wissenschaft und der kommunalen Praxis abhebt. Es fehlt uns nämlich in weitem Maße an zureichenden und ganz besonders an gut zugänglichen Stadtplankarten. In erster Reihe kommen hier in Betracht die offiziellen Landesaufnahmen. Ihre unter dem Namen „Generalstabskarte" oder dergleichen veröffentlichten Hauptergebnisse stehen zumeist in Maßstäben von 1 : 50.000 bis 1 : 100.000. Das ist für Städte weitaus zu klein. Jene Karten gehen zurück auf Originalaufnahmen von gewöhnlich 1 : 25.000, die sogenannten Meßtischblätter, die zum Teil auch veröffentlicht werden. Allein auch dieser Maßstab reicht an den von uns gemeinten Bedarf nicht heran. Er drängt beispielsweise in Hamburg die Nikolaikirche samt Hopfenmarkt und mehreren Nebenstraßen usw. auf ein Quadratzentimeter zusammen. Weiterhin existieren zahlreiche einzelne Stadtpläne in Maßstäben von eins zu wenigen Tausenden. Die Mühe, sie zusammenzusuchen, wird nur selten gelohnt: das meiste ist alt, und auch neueres leidet an verschiedentlichen Unvollkommenheiten. Einige offizielle Topographien, wie namentlich in Württemberg und in England, gehen allerdings in der Maßstabgröße sehr weit.

Für praktische Zwecke mag zur Not ein Maßstab von 1 : 15.000 genügen. Das ist der durchschnittliche Maßstab der Stadtpläne in den Reisehandbüchern, wie z. B. denen von Baedeker. Dieser geht nur manchmal um einiges über 1 : 15.000 hinaus. Beispielsweise hat er in seinem Italien I[14] von 1894 Venedig mit 1 : 12.500 und Florenz mit 1 : 10.000 und in seinem Nordostdeutschland[25] von 1896 Liegnitz und Posen mit je 1 : 12.000, dagegen zahlreiche wichtige Städte beträchtlich enger. Selbst sein Berlin geht in den Stadtplänen nicht über 1 : 20.000 hinaus. Man braucht aber nur einmal eine



Skizze zu einer Villa vom Architekten Rudolf Bitzan.

Stadt von reichlichem Inhalt und namentlich einem engeren Straßengeflecht auf einer selbst in 1:10.000 gehaltenen Karte betrachten, und man wird sehen, daß auch dieser Maßstab namentlich für die Erkenntnis der Lage von Gebäuden noch immer nicht zureicht.

Außerdem beschränken sich unsere Reisebücher (Baedeker und Meyer, dazu noch mit lokaleren Absichten Grieben, Woerl u. a. für Deutschland, Murray für England) auf die rein praktisch allgemeiner benötigten Länder. Baedeker beschreibt außer Europa (von dem aber der Südosten vernachlässigt ist oder es wenigstens bis zur Abfassung dieser Zeilen war) nur Palästina und Syrien sowie ein klein wenig von Rußland in Asien, dann Ägypten in Afrika und endlich Nordamerika in Amerika, läßt also schon Kleinasien, ferner Süd- und Ostasien, Südafrika und auch nur die Küsten von Südamerika vermissen. Meyer ist ähnlich, jedoch mit einer Begünstigung des Südostens von Europa. Murray geht, entsprechend der weiteren Spannung englischer Interessen, etwas weiter und hat außer jenen, bei Baedeker und Meyer vertretenen Ländern noch bearbeitet: Kleinasien bis ziemlich weit ins südliche Asien hinein, Algerien und Tunis und sogar Neuseeland; das Mittelmeer ist in Vorbereitung; Pendschab usw. war im Jahre 1883 aufgenommen worden, jedoch ohne Stadtpläne; Englands vielgeliebtes Südafrika fehlt hier ebenfalls, obwohl an der Nachfrage danach nicht viel zu mangeln scheint. Die Konversationslexika Meyer und Brockhaus leisten in Stadtplänen (dort zum Teil identisch mit denen der Reiseführer) Verdienstliches; zureichen können auch sie nicht.

Nun aber eine Hauptschwierigkeit! Ländliche Partien verändern sich wenig. Die Generalstabs- und Touristenkarten haben für ihre Zwecke vorwiegend mit solchen Partien zu tun, können also im allgemeinen auf Jahrzehnte hinaus brauchbar bleiben, obschon auch für militärische und touristische Bedürfnisse eine auf der Karte verzeichnete und seither abgetragene Mühle oder ein auf der Karte fehlender und seither gebauter Aussichtsturm oder dergleichen mehr manche Verwirrung und Störung anrichten kann. Wieviel mehr gilt dies von unseren Städten! Auch die, welche nicht binnen weniger Monate um ganze Bezirke erweitert und zum Teil sogar im Innern verändert erscheinen, besitzen ein wandelreiches Leben, das in wenigen Jahren über den Stand einer vorhandenen Karte hinauswächst. Hier kann unmöglich auf den Staat gewartet werden: hier müssen die Gemeinden eingreifen. Diese besitzen natürlich in ihren Baubureaus weitmaßige Situationspläne ihrer Gemarkung, aber natürlich zunächst nur handschriftlich (die Grundbuchkarten, Forstpläne usw. könnten für uns erst recht nur dadurch in Betracht kommen, daß sie zu nötigenfalls kleineren Vervielfältigungen benützt würden). Und es ist wohl nicht zu vorschnell geurteilt, wenn wir vermuten, daß die fortwährenden Änderungen oft lange Zeit hindurch nur durch Überstreichungen jener Pläne markiert werden, ehe man sich zu einer völligen Neuarbeit entschließt. Ebenso dürfen wir vermuten, daß mancher Eifer von Kartenverlegern und Kartenzeichnern gedämpft wird durch Hindernisse, die „behördlicherseits“ dem Benützen gemeindeamtlicher Materialien in den Weg gelegt werden. Auch der Lithograph ist wenig erbaut, wenn er für die Neuauflage einer Karte auf seiner Steinplatte viel ändern soll.

Dazu kommt noch, daß die Außenteile oder nächsten Umgebungen einer Stadt, die ja am meisten in Veränderung stehen und gerade für viele praktische Bedürfnisse beweglicherer Leute, namentlich bei dem jetzigen Zuge zum Außenwohnen, von Bedeutung sind, kartographisch vernachlässigt werden. Man kann wetten, daß die Stadtkarten, welche man sich zum Kaufe für praktischen Gebrauch vorlegen läßt, entweder nur einen Innenkreis der Stadt umfassen oder, wenn sie weiter reichen, dann wieder nur Umgebungskarten von sehr kleinem Maßstabe sind. Meyers Konversationslexikon führt noch in seiner letztvollendeten, der fünften, Auflage den Stadtplan von München nördlich nur bis ungefähr zum Siegestor, schließt also einen großen und architektonisch wie sozial wichtigen Stadtteil — nicht bloß einen Vorort — rundweg aus. Ebenso Baedekers Süddeutschland, 27. Auflage von 1901. Der von Maraun entworfene Große Verkehrsplan von Berlin und seinen Vororten, Beilage zum Adreßbuch usw., umfaßte in seiner Ausgabe von 1899 wenigstens das gesamte Weichbild von Berlin, versagte aber schon z. B. für die ferneren, bewohnten Teile der Gemeinden Grunewald, Westend und besonders Pankow. Übrigens ließ derselbe Plan eine Angabe seines Maßstabes vermissen (wahrscheinlich 1:10.000). Allein gerade die äußeren Stadtteile, also die Produkte der extensiven Stadterweiterung, sind für uns insoferne wichtig, als ja hauptsächlich in ihnen die gegenwärtige Stadtbaukunst sich betätigt; und diese wollen wir eben in ihrer Entfaltung belauschen. Dabei bieten jene lockerer gebauten Partien noch die Erleichterung dar, daß sie an die Größe des Maßstabes etwas weniger Ansprüche stellen können als die dichtgedrängten Innenpartien. Mit 1:10.000 reicht man für eine Altstadt nicht aus, während man damit eine Villenkolonie immer noch einigermaßen präsentieren kann.



Detailstudie zu einem Hängebrückenpfeiler vom Architekten kgl. Oberlehrer Richard Michel.

Indessen sind wir immer wieder in Versuchung, gegen Planmaße zu nachsichtig zu sein. Finden wir uns in einem Lageplan von etwa 1:10.000 bis 1:20.000 leidlich zum Verkehr zurecht, so gewährt uns ein solcher doch noch keinen genügenden Einblick in eine der wichtigsten Angelegenheiten des Städtebaues: in die Aufstellung von öffentlichen Bauten und von Denkmälern, wie z. B. Standbildern, Brunnen, Siegessäulen, Toren usw. Wie weit ein solches Stück einen Platz zerteilt, ob an der Vorderseite einer Platzkirche oder Statue ein gebührend größerer, an den übrigen Seiten ein gebührend kleinerer Teil des Platzes frei bleibt, ja selbst welches die Vorderseite einer Statue, einer norddeutschen Rolandsäule, einer süddeutschen Mariensäule oder dergleichen ist: das erkennt man in 1:10.000 noch kaum. Gärtnerische Anlagen kommen dabei ebenfalls nicht zur Geltung. Es ist dringend zu wünschen, daß einmal wenigstens probeweise Stadtplätze in mindestens 1:1000 mit genauer Berücksichtigung jener Platzfüllungen gezeichnet und veröffentlicht würden. Selbst ein solcher Maßstab ist dafür noch nicht viel. Die beispielsweise 3—5 *m*, welche eine Reiterstatue in der Länge oder ein Vorgarten in der Tiefe mißt, werden in jenem Maßstabe zu dem Minimum von 3—5 *mm*, verlangen also bereits ein feines Zeichnen und Schauen.

Die Naturgeschichte, Technik und Ästhetik der Stadtplätze, somit eine Spezialität, in der sich das Eigentümliche des Städtebaues ganz besonders konzentriert, wird sich, wenn energisch angefaßt, als eine der segensreichsten Wissenschaften und Künste erweisen, zumal hier nicht nur Interessen des Städtebaues, sondern auch viel andere Interessen zusammenlaufen. In erster Linie muß es sich dabei natürlich um Sammlung des Materials handeln und dabei wieder mehr um Genauigkeit und Vollkommenheit der kartographischen Herstellungen als um ihre Zahl und ihre Ausdehnung auf weite Gebiete. Die Verwaltungen größerer Städte würden sich ein wahrscheinlich bald sehr fruchtbares Verdienst erwerben, wenn sie durch Aufträge an kundige Arbeitskräfte (nicht etwa durch Preisausschreiben) für zusammenfassende Darstellungen ihrer Stadtplätze sorgten, mit einem Maßstabe von eins zu wenigen Hunderten für die Pläne. Besonders reiche und eifrige Stadtämter oder noch besser Provinzialverwaltungen könnten dann dieses Thema auf weitere Bezirke ausdehnen, bis allmählich ganze Länder oder Staaten einbezogen sein würden. So gut wie militärische, forstliche, rechtliche, geologische und viele andere Interessen sich in entsprechenden Uraufnahmen und Veröffentlichungen betätigen, ebensogut können und sollen es auch die Stadtbauinteressen tun.

Pläne von Stadtplätzen haben zuvörderst die augenblickliche Gestalt ihrer Objekte zum Thema. Dann wird es sich aber auch um Rekonstruktionen vergangener Gestalten handeln, sei es auch nur, daß in die gegenwärtigen Formen vergangene mit entsprechend unterschiedener Schrift

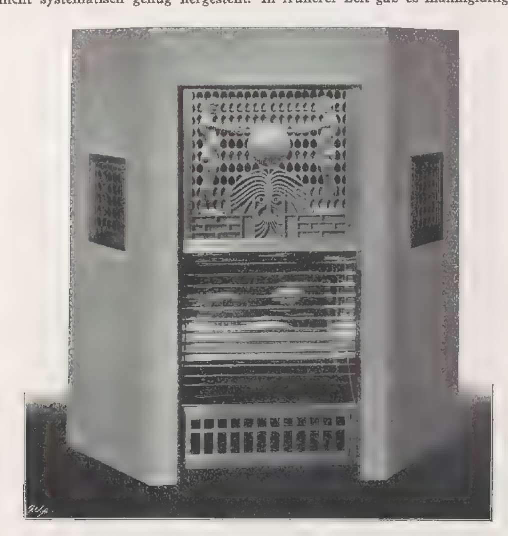
eingezeichnet werden, oder daß solche historische Pläne auf durchsichtiges Papier gezeichnet werden, das man dann genau über die aktuellen Pläne breitet. Auch hier dürfte die einstweilige Beschränkung auf einen oder einige Plätze, aber mit möglichster Genauigkeit und Vollständigkeit des Historischen, angezeigt sein. Im allgemeinen ändern sich die Grundlinien des einmal bebauten Stadtbodens wenig; eine Erfahrung, die im Grundbücherwesen überhaupt gemacht worden ist und uns hier wahrscheinlich noch vielfach überraschen wird. Dagegen dürften die Füllungen städtischer Plätze mit gärtnerischen Anlagen, Standbildern, Verkaufsbuden und dergleichen mehr sich schon mannigfaltiger ändern. Die Aufstellung fliegender Stände für wenige Tage oder auch nur Stunden, also der Markt in seinen verschiedentlichen Weisen, wird in die Platzpläne ebenfalls auf eine unterschiedliche Weise (vielleicht wieder auf einem Überlagepapier) einzutragen sein. Auch die Pflasterungen verdienen eine Notation, und dergleichen mehr. — Ist dann die Bearbeitung der Plätze in gutem Gang, so mag die Bearbeitung der übrigen Bestandteile der Städte, also vor allem des Straßengeländes, begonnen werden. Ein etwas kleinerer Maßstab kann dabei genügen; doch wird für einzelne, besonders interessante, charakteristische, reichhaltige Straßenpartien je eine Sonderdarstellung in sehr großem Maßstabe angezeigt sein.

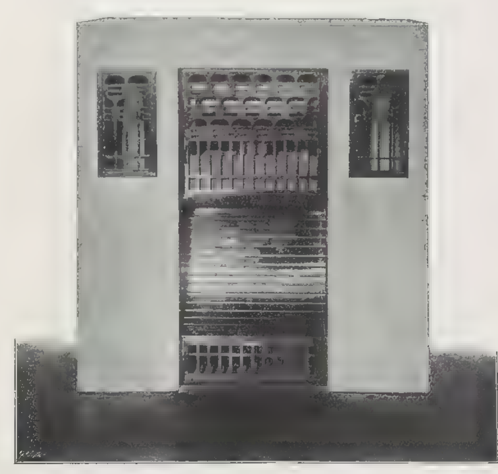


Grabmal in Marmor vom Bildhauer Prof. Franz Metzner.

Wir sprachen bisher stets nur von Grundplänen, also von Horizontalprojektion, und tun jedenfalls gut, auf sie das Schwergewicht zu legen. Sie stellen ja die Hauptsache dessen dar, was wir meinen, und bedürfen einer Begünstigung schon deshalb, weil sie sozusagen nicht populär sind. Anders als zu Verkehrszwecken benützt das weitere Publikum kaum jemals eine Stadtkarte, versteht sie auch manchmal nicht recht; und das Ästhetische oder Unästhetische aus einer solchen herauszulesen ist bereits eine Sache speziellerer Bildung. Hoffentlich wird jetzt die Luftschiffahrt mit ihrer günstigen Gelegenheit zu Aufnahmen aus der Vogel-(Ballon-)Perspektive auch hier interesseweckend wirken. Dagegen sind „Städte-Ansichten" in Vertikalprojektion schon seit längerem beliebter, wenngleich weitaus noch nicht systematisch genug hergestellt. In früherer Zeit gab es mannigfaltige Stiche von Stadtperspektiven; vergleiche unter anderem den 242. Katalog von Karl Theodor Völckers Verlag und Antiquariat in Frankfurt am Main. Das seit einiger Zeit erwachte Interesse für den Reiz alter Städte hat hier schon manches zutage gefördert, und die „Ansichtskarten" wirken in dieser Beziehung jedenfalls prinzipiell günstig. Uns wird es auf eine Ergänzung der Grundrisse oder Plankarten durch Aufrisse oder Höhenbilder verschiedentlicher Art ankommen, die so systematisch gewählt und durchgeführt sind, daß sie mit den Grundbildern zusammen einen Platz und weiterhin auch eine Straßengruppe möglichst eindeutig bestimmen. Dabei können auch die Tiefbauten, also die mannigfaltigen Röhrenführungen und dergleichen unter dem Bodenniveau, in Durchschnitten dargestellt werden, zugleich als Ergänzung des vorhin geforderten Pflasterbildes. In der Vertikalprojektion wird sich eine weit schnellere geschichtliche Wandlung zeigen als in der Horizontalprojektion. Ein einziges Jahrhundert sieht ja doch die meisten Häuser einer nicht eigens konservierten Stadtpartie durch neue ersetzt, folglich meistens auch die Wandhöhen von Platz und Straße verändert; und nun gar die Werke des Tiefbaues wandeln sich wohl noch schneller. Dazu kommt weiterhin das Netz der Straßenbahnen in Betracht, das sich sowohl in Vertikal- wie auch in Horizontalprojektion sichtbar macht. In letzterer gehört es jedenfalls zu dem Wenigen, was in eine Plankarte alter Stadtteile Neues und zum Teil auch Wechselndes hineinkommt.

So viel also zu einem Aufschwunge der städtischen Topographie in unserem Sinne. Nun glauben wir, daß eine Beachtung und Bearbeitung dieses Themas auch das tatkräftige Interesse am architektonischen Leben selber fördern wird. Wenn wir also hier von dem, was an Pflege städtischer Dinge, an Fürsorge für den Leib der Städte und an Erkenntnis dieses Leibes sowie der ihm gewidmeten Aufmerksamkeit noch geschehen könnte, nur eben jene Darstellungsaufgabe besprochen haben, so scheint es uns doch, als werde dadurch auch anderen Seiten städtischer Arbeit genützt. Die Erkenntnis vorhandener Vorteile und Nachteile, Vorzüge und Schäden ist wohl immer bereits ein gewichtiger Antrieb zur Vergrößerung der einen und zur Verringerung der anderen. Ein Beispiel! Wahrscheinlich wird eine genaue Über-





Körper für Gasheizung vom Architekten Otto Prutscher.

sicht über eine größere Zahl von deutschen Stadtplätzen zeigen, daß eine ziemliche Armut an öffentlichen Brunnen und wahrscheinlich eine noch größere Armut an Verbindung von Denkmälern mit freiem Wasserfluß besteht — eine Verbindung, die jedenfalls zu den reizvollsten Zierden und Ausdrucksformen städtischen Lebens gehört. Nicht wenige Denkmäler sind mit Wasserspeiern angelegt, allein das Wasser bleibt davon weg, wie beispielsweise meistens bei dem gemütlichen Schillerdenkmal in Berlin. Ein kritischer Statistiker könnte einmal eine Übersicht über derartige steckengebliebene Denkmalswässer anlegen.

Ferner ist sehr zu unterscheiden zwischen solchen öffentlichen Wasseranlagen, welche die Fluten nur eben sehen lassen, und solchen, welche sie auch zum Trunk darbieten. Innerhalb der jedenfalls nicht zahlreichen städtischen Wassermäler (um einmal auch ein derartiges Wort zu gebrauchen) ist die Zahl der trunkspendenden Exemplare erst recht gering. Und dennoch wird aus hygienischen Gründen nicht bald eine Einrichtung wohltätiger sein als diese. Allein es ist merkwürdig, wie wenig die Stadtverwaltungen auf die diesbezüglichen Wünsche der Einwohner — ausgesprochene wie auch latente Wünsche — Rücksicht nehmen. In Berlin bemüht sich ein Bürger, H. Scherk, seit längerem vergeblich darum. Es braucht wohl nicht erst darauf hingewiesen werden, wie unsagbar kleinlich und nichtig die dagegen erhobenen typischen Einwände sind, die von Ansteckungsgefahr, von Diebstahl der Trinkbecher und dergleichen sprechen; auch wohl nicht erst darauf, daß die Einrichtung der aus starkem Papier gemachten Trinkbecher für Touristen in der Hand des Publikums eine bequeme Hilfe für die Benützung der trunkspendenden Wassermäler werden kann. Leicht mögen solche Becher in der Nähe eines städtischen Brunnens um einen billigsten Preis ihre dankbaren Käufer finden.

Uns interessiert dabei noch mehr folgendes: Eine öffentliche künstlerische Anlage — und schließlich jegliches Kunstwerk — will nicht eine isolierte Welt für sich sein, sondern vielmehr ein integrierender Bestandteil des übrigen Lebens und ein, nur eben in schönen Formen sprechender, Ausdruck desselben. Die Furcht vor dem „gemeinen Nutzen" darf uns nicht scheu machen, wenn wir ein solches Werk aus dem öffentlichen Leben sozusagen herausarbeiten und es dann wieder in dieses wirklich, „leibhaft" hineinstellen. Dem durstigen Benützer der Strahlen eines öffentlichen Denkmales wird dieses gewiß auch das geistige Interesse mehr öffnen, als wenn er mit sommerlich trockenem Munde, zugleich aber mit anbefohlener Bewunderung vor dem Denkmale steht. Der alte Vers von dem Huhn, das keinen Tropfen trinkt, ohne einen Blick zum Himmel aufzutun, wird hier, auf den Menschen übertragen, insofern zu einer Wahrheit werden, als der Trinkende mehr Anlaß hat als ein anderer, das Denkmal auf sich wirken zu lassen. Und enthält dessen Wasserfassung auch noch am Boden ein Sammelbecken zum Trunk für Hunde und eventuell andere Tiere (das aber deutlich von einem Spucknapf zu unterscheiden sein muß), so wird die Freude und wird der Nutzen um so größer sein. Neue Motive für die Denkmalplastik, wie trinkende Menschen und Tiere, können sich noch als ein weiterer Vorteil für die Kunst einstellen; etliche Spuren davon sind z. B. in Berlin vorhanden.



Skizze zu einer Villa vom Architekten Rudolf Bitzan.

Dies ein Beispiel für Dinge, die in der Pflege der Städte noch zu tun sind, und die durch jene naturgeschichtlichen Erforschungen und Darstellungen der Städtebilder unserer Aufmerksamkeit näher gerückt werden können. Allerdings liegt die Gefahr vor uns, daß derlei Arbeiten wieder mit einer Schematik durchgeführt werden, welche die wichtigsten Teile des wirklichen Lebens vernachlässigt. Wir halten es für nötig, daß genaue Horizontalaufnahmen städtischer Plätze und Straßen auch den tatsächlichen Fahr- und Gehverkehr einzeichnen, vielleicht sogar durch Nebenzeichnungen die Aussichten angeben, welche von einzelnen Punkten, von Fenstern usw. sich eröffnen oder vielmehr nicht eröffnen (in Aussichtversperrungen leistet unser Städtebau nicht weniger als in Eröffnungen inhaltsarmer Perspektiven). Finden wir nun auf unseren Platzplänen die tatsächlichen Verkehrszüge richtig eingezeichnet, so haben wir natürlich neben diesen positiven Richtungen und Stellen auch die negativen vor uns, d. h. die, welche vom Verkehr (oder vom stärkeren Verkehr) gemieden werden. Dann wissen wir auch — ja wir erschauen es mit wenigen Blicken, wohin in der Stadt Denkmäler gestellt sein wollen (ein „Wollen", das von uns nicht ohne Überlegung gemeint ist).

So wird jene naturgeschichtliche Arbeit immer mehr und mehr auch praktischen Wert bekommen, und unsere Nachkommen werden sie uns aus theoretischen wie praktischen Gründen lebhaft danken. Sie ist auch leicht zu beginnen: es braucht nur irgendwo irgendein Stück Stadtboden von kundiger Hand zur ersten Probe bearbeitet werden. Ehe weitergreifend gearbeitet wird, sieht man dann bereits, was durch solch ersten Versuch als Winke für die Folgearbeit zutage gekommen ist.

Detailstudie zu einem Hängebrückenpfeiler.

(Seite 1 und 2.)

Vom Architekten Richard Michel, Frankfurt a. d. Oder.

Der generelle Entwurf zu einer Reußüberbrückung in Bremgarten — Schweiz, Kanton Aargau — wurde von dem Ingenieur K. Hiorth und Architekten Richard Michel, zur Zeit in Frankfurt a. d. Oder, aufgestellt nach einem Wettbewerbprogramm, in dem unter anderem gesagt ist: „Die Situation der Brücke ist ungefähr dieselbe wie bisher, wogegen das Niveau der Fahrbahn höher zu legen und für die Höhe der Widerlager beiderseits die Quote 375·10 *m* anzunehmen ist."

Unter Höhe der Widerlager wurde die Brückenbogenkämpferhöhe beziehungsweise Konstruktionsauflagerhöhe der Überbrückungsmasse verstanden und diese Höhe als maßgebende bei Aufstellung des Entwurfes angenommen.*

Im Hinblick darauf, daß der malerische Reiz der altehrwürdigen, nunmehr dem Abbruche verfallenen Holzbrücke mit den Kapellen und dem Bollhause im südlichen Vordergrunde bisher das Stadtbild ganz besonders belebte und auszeichnete, wurde durch den Entwurf versucht, hierfür Ersatz zu bieten.

Durch Eingliederung einer der alten nachgebildeten Brückenkapelle für Aufnahme des Inventars, das stiller Andacht von Urväterzeit an geweiht und der Nachwelt erhalten bleiben soll, ist Ersatz vorgesehen für das, was dem Zahn der Zeit und den Verkehrsverhältnissen der Gegenwart zum Opfer fallen muß. An Stelle des fallenden Bollhauses ist ein ähnlicher Bau, neu errichtet, gedacht, der, ausgekragt über kräftigen Stützen, malerisch den Vordergrund zu beleben, nutz- und zinsbringenden praktischen Zwecken zu dienen hätte. Hinter dem nördlichen Brückenkopf, unterhalb der Terrassen des von dieser Seite das Stadtbild beherrschenden Amtshofes, ist eine platzähnliche Anlage mit Brunnendenkmal projektiert worden.

Durch die formale Gestaltung des Pfeilerbaues mit Holzgang über Torbogen, durch steinerne Wendeltreppe zugänglich, wurde erstrebt, der aus dem Flusse aufsteigenden Baumasse ein für das Stadt- und Landschaftsbild charakteristisches, malerisches Detail zu geben.

* Nach schweizertechnischen Begriffen bezieht sich Widerlager auf das Niveau der Fahrbahn; ist demnach gleich der Straßenhöhe an beiden Endpunkten der Überbrückung. Der hier mitgeteilte, aus idealen Interessen aufgestellte Entwurf verlor deshalb seinen praktischen Wert.



Motiv aus dem Innern des alten Universitätsgebäudes, gegenwärtig k. k. Postsparkassenamt in Wien.

Villa Metzendorf in Bensheim bei Darmstadt. (Tafel 7.)

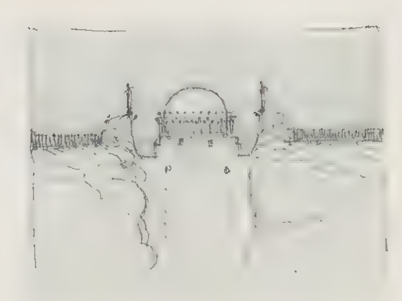
Erbaut vom Architekten G. Metzendorf, Bensheim.

In einfachen, breiten Formen gehalten, erscheint das originelle Heim des Verfassers ganz mit der umgebenden Berglandschaft verwachsen. Die Hauptbetonung im Äußeren liegt in starker Horizontalteilung. Die beabsichtigte Breitenwirkung des Ganzen wird noch weiter hervorgehoben durch die vorgelagerte Terrasse. Von größtem Reize ist der sinnig durchgeführte Eingang, und fällt hier besonders die prächtige Steinbearbeitung auf. Sandstein in leichten rötlichen Tönen in Verbindung mit rauhem und glattem Putz in hellen Farben bilden im Verein mit sparsam angewendetem Holz die Fassadematerialien. Das Innere enthält im Erdgeschoß die Wohn- und Wirtschaftsräume, im Oberstock Schlaf- und Nebenräume.



Rom
vom Palazzo Venezia
aus.

Sämtliche Textbilder auf Seite 5 bis 8 sind vom Architekten Emil Hoppe.



Gottfried Sempers architektonische Grundsätze.

Zweiter Teil des zu seiner 100jährigen Geburtstagsfeier vor dem „Verein österreichischer Architekten" zu Wien am 29. Dezember 1903 von Prof. Dr. Hans Semper gehaltenen Vortrages.*

Im folgenden soll versucht werden, die architektonischen Grundsätze Sempers, wie er sie in seinen Lehren und Werken vertrat und ausprägte, in den Hauptzügen zu charakterisieren, nicht ohne eine gewisse Bezugnahme auf die Beurteilung, welche ihnen durch die Vertreter der heutigen Architekturrichtungen bisweilen zuteil wird. Wie schon bei seinem Auftreten, als die Neugotik unseligen Angedenkens sich noch sehr wichtig machte, wird ihm neuerdings wieder häufig der Vorwurf gemacht, daß er die Konstruktion zu wenig als formbildendes Prinzip anerkannt habe und deshalb auch kein besonderer Freund der Gotik gewesen sei. Bis zu einem gewissen Grad ist das richtig, indem dieser Standpunkt aufs engste mit seiner ganzen Kunstanschauung zusammenhing. Den „Materiellen in der Baukunst", wie er sie nennt, wirft er vor, „daß sie die Idee zu sehr an den Stoff geschmiedet haben durch den unrichtigen Grundsatz, es sei die architektonische Formenwelt ausschließlich aus stofflichen, konstruktiven Bedingungen hervorgegangen und ließe sich nur aus diesen weiterentwickeln".

Bezüglich seiner Ansichten über Verwendung von Eisenkonstruktionen muß ich mich mit der Andeutung begnügen, daß er metallenes Stab- und Drahtwerk als nicht monumental ansah und es nur für Gitter- und Netzwerk im Dienste der „schönen Baukunst" zulassen wollte, nicht aber als sichtbare Träger großer Massen, als Grundton des Motivs.

„Die Statik soll nicht bloß mathematisch, sondern auch für das Auge hergestellt sein, und für dieses sind solide Steinmassen noch immer ein überzeugenderer Ausdruck für feste Stützen und Unterlagen als noch so widerstandsfähiges Eisenwerk."

Was die Gotik betrifft, so rühmt er die großartige, auf optische Gesamtwirkung berechnete Innenanlage der Kathedralen, tadelt aber die unschöne Wirkung der Strebepfeiler und Strebebögen, welche die Außenseiten wie Verspreizungen und Baugerüste verstellen, um unsichtbaren Kräften entgegenzuwirken.

Neben der einseitigen Betonung der nackten Konstruktion tadelt er im gotischen Stile ferner die Applikation naturalistischer Ornamentik, z. B. an den Säulenkapitälen, ohne zwecklich-dynamische Bedeutung, sowie die müssigen Stabwerksfüllungen der Flächen.

Besonders erkennt Semper eine ungünstige Einwirkung des gotischen Stils auf den Zivilbau, „teils in dem zu nüchternen Erfassen der struktiven Elemente der Dekoration, nicht im antik-symbolischen, sondern im buchstäblich technischen Geiste, teils und noch mehr in der Übertragung von Motiven, die dem Gewölbebau der steinernen Kirchenschiffe ihren Ursprung verdanken, auf den Zivilbau und das Holzgerüst".

Daß Semper trotz dieser Grundsätze ein gediegener Konstrukteur war, das beweisen nicht nur seine solid durchgeführten Bauwerke, sondern auch seine Vorträge über Gewölbekonstruktion, Brücken, Festungsbau usf., in denen er seine großen, von Jugend an erworbenen und stets mit Vorliebe gepflegten mathematischen Kenntnisse verwendete, die er auch in mehreren Schriften an den Tag legte. Gegen den Vorwurf des Eklektizismus oder einer Nachahmung der Alten Kunst, welcher heutzutage auch bisweilen gegen Semper erhoben wird, würde er sich entschiedenst verwahrt haben! Vielmehr bekämpfte er selbst aufs energischeste „die sogenannten Eklektiker" . . , „die es bequemer finden, die fertigen Formen der Vorzeit unverändert wiederzugeben und die Anforderungen der ihnen gestellten Aufgaben nach ihnen zu modeln, anstatt umgekehrt die Aufgabe sich aus ihren Elementen frei zu einem architektonisch selbständigen Werke entwickeln zu lassen, dabei aber den notwendigen Zusammenhang mit dem in der Idee Verwandten, wie es die Zeiten aus sich herauswachsen ließen . . , zu berücksichtigen".

So entschieden sich also Semper gegen eine gedankenlose Nachahmung alter Vorbilder und gegen die sinnlose Aufpfropfung derselben auf ganz verschiedenartige Bauaufgaben seiner Zeit aussprach, wonach z. B. Börsen, Theater, Museen und Kirchen ohne Unterschied dieselbe antike Tempelfront erhielten, so notwendig erschien ihm doch eine freie Anknüpfung an die überlieferte Formenwelt.

Schon 1850 äußerte er sich hierüber folgendermaßen: „Denn wenn auch die Baukunst ursprüngliche Gebilde hervorbringt, die nicht durch Vorbilder der Natur bedungen sind (wie in der Malerei und Skulptur), so hat sie sich doch in den Jahrhunderten eine gewisse Formenwelt geschaffen, aus welcher sie die Elemente zu neuen Schöpfungen entlehnt und in dieser Selbstbeschränkung für alle Welt leserlich und verständlich wird." — Er vergleicht einen Architekten, der seine Formen nur aus dem Material und der Bestimmung des Werkes ableiten will, mit einem Schriftsteller, der die herkömmlichen Sprachwendungen verschmäht und sich eine ganz neue Ausdrucksweise schaffen will: „Er wird nur mühsam verstanden werden und als Schriftsteller wenigstens keine Auszeichnung verdienen, während er an Originalität der Gedanken nichts verloren hätte, wenn er sich zu ihrer Darstellung der gewohnten Formen bedient hätte."

Es sei nun Sempers Lehre über die historische Entwicklung der architektonischen Formen in kurzem skizziert.

In den ältesten kunstgewerblichen Erzeugnissen bildete sich aus dem Zweck des jeweiligen Gegenstandes, dem Material und Werkzeug sowie der Freude am Schmuck, dem gewöhnlich noch eine religiösmystische oder dynamisch-symbolische Bedeutung beigelegt wurde, eine Reihe von Urformen aus, welche von der Baukunst übernommen und ihrer ursprünglichen Bedeutung gemäß für die neuen Aufgaben verwendet und entsprechend weiterentwickelt wurden.

Für die sich entfaltende Formensprache der Architektur kamen noch die vom Urhaus abgeleiteten, von G. Semper so genannten vier Elemente der Baukunst in Betracht, nämlich der Unterbau, Herd, das Dach mit seinen Stützen sowie die Wandumzäunung, welche ebenfalls auf die mannigfaltigste Weise raum- und formgestaltend wirkten.

Aus dem zwischen dem tektonischen Gerüste eingefügten textilen Raumabschluß der ältesten Zeiten, dem Zaun, der Matte und dem Teppich, entstanden das für die Entwicklung der Baukunst so wichtige Bekleidungsprinzip sowie die Polychromie, welche beide auch noch fortlebten, als allmählich die Wände zu besserem Schutz aus festeren Stoffen, Lehm, Holz oder Stein, hergestellt wurden, indem die farbige Verkleidung teils zur Verschönerung und Annehmlichkeit der Innenräume teils zum Schmuck und Schutz der Außenwände diente. Dieses polychrome Bekleidungsprinzip dehnte sich aus diesen Gründen frühe auch auf die struktiven Teile aus.

Ebenso wie die raumabschließende Verkleidung allmählich einen festen Kern erhielt, ebenso traten auch an Stelle der ursprünglichen textilen Verkleidungen selbst häufig andere gefärbte Ersatzstoffe, wie z. B. farbige, auch wohl glasierte Terrakotta, Stuck und Alabaster oder auch, wie bei den

* Der erste Teil des Vortrages enthielt eine biographische Skizze und persönliche Charakteristik des Gefeierten.



Ägyptern, polierte Granitplatten, welche mit farbigen Hohlreliefs und Hieroglyphen geschmückt wurden.

Wie das Bekleidungswesen, so spielte auch die Stoffmetamorphose überhaupt in der Architektur wie im Kunstgewerbe eine große Rolle, indem die verschiedensten Motive und Formen, die einem bestimmten Material ihren Ursprung verdankten, auf ein anderes Material übertragen wurden. Solche Übertragungen mit stilgemäßer Anpassung an die Eigenschaften und die Bearbeitungsart des neuen Materials sind unvermeidlich, wofern man nicht mit dem halben Formenschatz aufräumen will. Wer wird z. B. ein Gefäß oder Gesims mit einer wirklichen Perlenschnur schmücken wollen? Hiervon ist wohl zu unterscheiden die unveränderte Übertragung eines fertigen Kunstwerkes von einem Material in das andere durch Abguß oder andere mechanische Reproduktionen, also mit Ausschluß der eigenen technischen und stilistischen Behandlung, die ein jedes Material für sich verlangt, ein unkünstlerischer Mißbrauch des neueren Fabrikationswesens, den Semper als einer der ersten wiederholt aufs schärfste gegeißelt hat.

Aus vorerwähnten Stilmetamorphosen entstanden auch die Marmortempel der Griechen, deren Säulenordnungen und Gebälkformen noch die deutlichen Spuren in den Steinstil übertragener Formen der Holzkonstruktion sowie der Keramik und Metallotechnik an sich tragen, während in ihrer Polychromie die Erinnerung an farbige Stuckverkleidung nachwirkt, die an den Porostempeln von Pästum und anderwärts noch Verwendung fand. In ihren drei Säulenordnungen schufen die Griechen Typen von unübertrefflicher Schönheit, wenngleich zunächst nur ihre landschaftlichen oder stammesmäßigen Geschmacks- und Geistesrichtungen darin ihren Ausdruck fanden. Den Griechen verdanken wir auch eine klare Scheidung zwischen den dynamisch-symbolischen Formen, die bei ihnen mit der Konstruktion, gewissermaßen „als Emanationen derselben, in eins verwuchsen", und der idealen Symbolik, welche in freier Kunstgestaltung die Bestimmung der Gebäude veranschaulichen soll, und der sie die neutralen, nicht konstruktiv funktionierenden Bauteile, Wandflächen, Giebelfelder etc., anwiesen.

Erst von den Alexandrinern und Römern und in noch freierer Weise von der Renaissance wurden die Säulenordnungen als individuelle Ausdrucksmittel für den besonderen Zweck und Charakter der Gebäude angewendet.

Die antiken Traditionen erhielten unter den Römern eine universalere Anwendung und Kombination als bei den Griechen der Blütezeit, indem sie unter Zusammenfassung älterer und griechischer Formensymbole und Raumanlagen dieselben ihren ebenso mannigfaltigen wie großartigen Raumbedürfnissen anpaßten.

Bezüglich der Renaissance lasse ich G. Semper selbst reden. Er sagt im zweiten Bande „Stil":

„Zu vollster Objektivität und Freiheit in der symbolischen Verwertung der durch den Hellenismus gereinigten urältesten Typen erhebt sich erst nach langem Winterschlaf die neuerwachte alte Kunst. Dieser Umstand trägt, wie mir scheint, ein Wesentliches dazu bei, uns die großartige Überlegenheit der Renaissancekunst zu erklären, welche sie über alles vorher Dagewesene, mit Einschluß sogar der höchsten Kunst der Griechen, stellt. Dennoch hat sie nicht das Ziel, sondern kaum wohl erst die Hälfte ihrer Entwicklungsbahn erreicht."

Dies dürfte in skizzenhafter Andeutung der Gedankengang Sempers gewesen sein, der ihn dahin führte, mit großartiger Beherrschung der gesamten Kunstentwicklung der Vergangenheit in seinen Werken mehr und mehr eine freie Anknüpfung an griechisch-römische und Renaissance-Formen und Typen zu suchen, wobei er sich jedoch, besonders in früheren Jahren, der Empfindung nicht verschloß, daß für die kirchliche Baukunst eine Anknüpfung an diejenigen Raumlösungen und Formenbildungen des Mittelalters, in denen die antike Tradition noch lebendig fortwirkte, einem Anschluß an die Renaissance vorzuziehen sei. Zu dieser Anschauung veranlaßte ihn besonders auch die Überzeugung, daß, wenn in der Gegenwart Raumforderungen gestellt werden, welche in der Vergangenheit schon in ähnlicher Weise sich äußerten und beachtenswerte Lösungen fanden, diese Typen als Ausgangspunkte für eine den modernen Anforderungen entsprechende Weiterentwicklung und Ausgestaltung betrachtet werden sollten.

Semper äußert sich hierüber: „Soll unsere Kunst den wahren Ausdruck unserer Zeit tragen, so muß die Gegenwart mit Selbstbewußtsein und Unbefangenheit sich des reichen Stoffes der Vergangenheit bemächtigen."

Dieses Selbstbewußtsein und diese Unbefangenheit in der selbständigen Anknüpfung an die Kunst der Vergangenheit hat Gottfried Semper in vollstem Maße gewahrt und zu einer Grundlage seines Schaffens gemacht, so daß ihm der Ruhm ureigner Schöpferkraft nicht streitig gemacht werden kann.

Worin er zu seiner Zeit vor allem schöpferisch und bahnbrechend auftrat, das war, im Gegensatz zu der damals herrschenden Scheinarchitektur, die Raumgestaltung von innen heraus, welche er dem Zweck und den daraus entspringenden Raumbedürfnissen eines Baues entsprechend durchführte und wonach er nicht nur die Gruppierung und Verteilung der Räume im Innern aufs zweckgemäßeste und schönste anordnete, sondern diesen inneren Organismus auch nach außen sichtbar werden ließ.

Am schönsten und entschiedensten hat er dieses Prinzip in seinen Theaterbauten durchgeführt, in welchen er, vom antiken Theaterbau angeregt, den Zuschauerraum anfänglich als Halbkreis, später als Kreissegment nach außen hervortreten ließ, während er auch die übrigen Hauptteile des Baues in freier, doch symmetrischer Gruppierung und in verschiedenen Höhenabmessungen mit dem beherrschend emporragenden Bühnenhaus harmonisch zusammenfügte, so daß ein Sempersches Theater von jedermann auf den ersten Blick als solches erkannt wird.

Ähnliche Vorzüge der inneren harmonischen Raumgestaltung, die auch in der äußeren Massengruppierung zum Ausdruck gelangt, sind fast allen Gebäuden und Entwürfen Sempers eigen; besonders reizvoll und malerisch sind sie beispielsweise in dem Winterthurer Stadthaus, einem tadellosen Meisterwerk, in der Sternwarte zu Zürich sowie in dem großartigen Projekt einer Synagoge für Paris zum Ausdruck gelangt.

Auch seinen Museen hat er durch den dominierenden Mittelbau sowie durch die mächtigen Geschosse ihre kaum zu verkennende Physiognomie schon in der Massenanlage verliehen, wenn er auch, der Idee einheitlicher Sammlungen fürstlichen Privatbesitzes Rechnung tragend, in diesen Bauten den Palasttypus vorherrschen ließ. In nicht minder genialer Weise hat Semper, wo sich die Gelegenheit bot, seine Gebäude der Situation und landschaftlichen Umgebung so anzupassen gewußt, daß beide zusammenzugehören scheinen. Beispiele hierfür sind seine Villa Rosa in Dresden, das Polytechnikum in Zürich, sein Badeetablissement in Baden in der Schweiz, sowie sein herrliches Projekt des auf der Höhe des Isarufers thronenden Münchener Festtheaters.

Aber nicht bloß durch die Massengliederung, als folgerichtigen Ausdruck der inneren zweckentsprechenden Organisation, verlieh Semper seinen Gebäuden auch nach außen eine ihre Bestimmung klar und deutlich ausprägende Physiognomie, dies geschah außerdem mit derselben wirkungsvollen Bestimmtheit durch die architektonische Gliederung und den architektonischen wie dekorativen Schmuck der Außenseiten seiner Gebäude, der sich je nach deren Bedeutung reicher oder einfacher gestaltete.

Manfred Semper äußert sich diesbezüglich in der Entgegnung auf einen Angriff Redtenbachers, welcher Sempers Fassadenbildungen als eine bloß dekorative Kunst bezeichnete, wie folgt: „In der äußeren Gestaltung eines Bauwerkes dessen Bestimmung und die von letzterer gebotene innere Gliederung zu vollem und klarem Ausdruck zu bringen, war Sempers erster Grundsatz und stetes Bestreben, danach lehrte und arbeitete er."

Seinen Schülern pflegte Semper zu sagen, daß das Äußere eines Gebäudes, die Wesenheit desselben vordeutend, sein Inneres ahnen lassen müsse, Erfüllung aber erst das Innere bringen könne, daß also eine stete Steigerung bis zu dem innersten Kern der Anlage stattfinden müsse.

Diese, jedermann verständliche Sprache der künstlerischen Ausgestaltung seiner Bauten, welche Sempers Namen so volkstümlich machte, wie es bei Architekten selten der Fall ist, konnte er aber unmöglich durch leeres, bloß das Auge bestechendes oder befremdendes Flitterwerk, noch durch äußerliche, mit der Bestimmung oder Struk-



Aus Taormina.

tur des Baues in keinem Zusammenhang stehende Theaterdekoration erreichen, denn solche Täuschungen halten auch vor dem großen Publikum nicht lange vor. Vielmehr war es gerade die strenge, stets zielbewußte Anwendung derjenigen architektonischen Ausdrucksmittel, die nach seiner so überzeugenden Lehre sich seit den ältesten Zeiten entwickelt und allmählich immer mehr geläutert hatten, von denen er seine klare und wirkungsvolle Formensprache ableitete, mit freier, individueller Ausbildung derselben, je nach Maßgabe der gestellten Aufgabe. Vor allem führte er hierbei mit strenger Folgerichtigkeit eine reinliche Scheidung in der Anwendung und Verteilung der dynamisch-symbolischen Gliederungen und Formen, welche die konstruktiv wirksamen Kräfte zu veranschaulichen haben, und des die Bestimmung des Gebäudes erläuternden idealen Schmuckes durch. Um nur die Hauptsymbole des konstruktiven Organismus an seinen Fassaden zu nennen, so versäumte er zunächst nie, den Unterbau, welcher den Bau mit dem Erdreich verbindet und zugleich davon abhebt und der dessen ganze Last für das Auge zu tragen hat, kräftig zu betonen, sei es, daß er ihn als selbständige Terrasse, wie bei der Synagoge für Paris, oder als kräftigen Quadersockel, wie beim alten Hoftheater in Dresden, oder aber als Rustikaerdgeschoß mit Rustikapilastern und Halbsäulen, wie bei seinen späteren Monumentalbauten, behandelte. Als symbolische Stützen der Geschosse und Dachgesimse wendete er an Monumentalbauten meist nach eigenem Empfinden herrlich durchgebildete Halbsäulen, ionischer oder korinthischer Ordnung, sowie an besonders betonten Hauptpartien auch freistehende Säulen an. Auch seine fein und elegant, ohne Überladung profilierten Gesimse und Gebälkformen sind frei erfunden, ohne sich bestimmten Vorbildern anzuschließen.

Bei einfacher durchgeführten Bauten deuteten Ortsteine die senkrechten Stützen an. Die nach dem Vorbild der Römer von Semper mit Vorliebe verwendete Halbsäule sah er nicht als leeres Dekorationsstück an, sondern als die ursprünglich wirkliche, später symbolische Stütze des Gebälkes, wogegen er die Mauerflächen der Obergeschosse zwischen den vertikalen Stützen getreu ihrem Ursprung als bloßen Raumabschluß und daher als neutrales Feld für emblematischen Schmuck behandelte; die Fenster waren ihm, nach römischem Vorbild, eingerahmte Öffnungen in der Wand.

Was sodann den emblematischen oder ideal-symbolischen Schmuck betrifft, womit Semper seine Monumentalbauten ausstattete, um deren Zweck und Bestimmung der Anschauung und Phantasie durch mannigfaltige Anspielungen und Analogien noch lebhafter einzuprägen und zugleich künstlerisch zu beleben, so nahm er hierfür in großartigem Maßstab die ornamentale und figurale Relief- und Freiskulptur in Anspruch, darin seiner künstlerischen Überzeugung von der Einheit und Zusammengehörigkeit aller bildenden Künste folgend, deren Chorage der Architekt sei. Dieser plastische Schmuck, der sich teils in reinen, durch die Tradition geheiligten und darum verständlichen Symbolen, teils in Gestalten der Mythologie und Sage oder den hervorragendsten geschichtlichen Vertretern der Wissenschaften, Künste, Poesie etc., je nach der Bestimmung des Baues, ausprägte, wurde in fein abgewogener Anordnung auf die neutralen, nicht als konstruktiv erscheinenden Teile des Baues verteilt und trugen wesentlich zur Klarheit und harmonischen Vollendung seines Ausdruckes und seiner Wirkung bei. Sowohl den geistigen Beziehungen dieses plastischen Schmuckes wie der stilgemäßen Ausführung und





Unterordnung desselben unter die architektonische Gesamtwirkung pflegte Semper stets die größte Sorgfalt zu widmen.

An Bauten oder Bauteilen, wo aus Gründen der Zweckmäßigkeit oder Sparsamkeit kein plastischer Schmuck in Verwendung kam und wo sich zugleich geeignete Wandflächen boten, wandte G. Semper die Sgrafittodekoration, die er zuerst wieder in die deutsche Baukunst einführte, in ähnlicher idealer Symbolik an.

Dagegen verzichtete er aus klimatischen Rücksichten auf die Anwendung der Polychromie sowie der Bemalung für die Außenseiten der Gebäude, wogegen er sie mit feinem Geschmack für die Ausschmückung der Innenräume anwendete, wo er sowohl Säulen und Wandinkrustationen aus farbigem Marmor oder Stucco lustro, besonders für die Ausstattung der Treppenhäuser, Vestibüle, Foyers, als auch die Malerei für Lünetten, Plafonds usw. verwendete. Besonders hat er mehrere Plafonds, nach Art römischer Velarien, für Malerei und Stuckornamentik von bezaubernder Schönheit entworfen. Auch polychromierte Holzarchitektur hat er in Innenräumen, so mit besonderer Feinheit in der Synagoge zu Dresden, verwendet. Durch seine farbige Ausstattung der Innenräume hat Semper wesentlich dazu beigetragen, die Freude an farbiger Dekoration in Deutschland wieder neu zu beleben.

Den Abgang der Farbenwirkung an den Außenseiten seiner Bauten suchte Semper durch eine entsprechende Stilisierung und Ausführung seiner in Stein oder Marmor hergestellten Gliederungen, Ordnungen und Skulpturen zu ersetzen, indem er darauf bedacht war, durch lebhafte Licht- und Schattenkontraste eine hinreichend klare und lebendige Wirkung zu erzielen, dabei aber sich streng in den Grenzen der Feinheit, Eleganz und Vornehmheit haltend, mit Vermeidung aller barocken Übertreibung.

Diese feine, vornehme und elegante Ausbildung aller seiner Formen, mit sorgfältiger Rücksichtnahme auf ihre Stelle und Wirkung im ganzen, die wohlabgewogene Verteilung derselben, um jede Überhäufung, aber auch jede klaffende Öde und Flauheit zu vermeiden, ist ein Hauptvorzug seiner Architektur, um so mehr, als er sich mit einer streng durchgeführten Zweckmäßigkeit der Anordnung vereinigt, welche der Bestimmung des Baues ebenso wie der statischen und konstruktiven Empfindung des Beschauers sorgfältig Rechnung trägt, so daß er z. B. ängstlich vermied, das anscheinend Schwerere auf das Leichtere zu türmen. Ebenso durfte nach seinen Grundsätzen das Nebensächliche sich nicht vordrängen. Als ein Hauptgesetz, dem er die schönsten Wirkungen verdankt, galt ihm das Gesetz der Subordination, das heißt des nach allen drei Dimensionen richtigen und das Gefühl befriedigenden Verhältnisses der Unterordnung von Nebenteilen unter die Hauptteile. Die anschaulichste Verwirklichung dieses Gesetzes fand er in den römischen Triumphpforten, deren Motive er deshalb an passender Stelle auch gern anwendete.

Das Gesetz der Subordination ergibt sich für Semper als notwendige Folge aus den Gesetzen der Symmetrie, Proportionalität, Richtung und der Idee des Ganzen, wie sie sowohl bei der menschlichen Gestalt als bei den nach deren Vorbild entstandenen Kunstgebilden tätig sind und welche er in seiner Schrift: „Über die formale Gesetzmäßigkeit des Schmuckes" so klar bezeichnet hat. Zur Hebung der Symmetrie verlangt er beim Bauwerk eine Betonung der Gestaltungsaxe, die Proportionalität macht sich durch eine Dreiteilung in tragende, getragene und stützende Teile geltend, deren Verhältnis zueinander nicht nach linearen Abmessungen, sondern nach räumlichen Beziehungen und nicht nach mathematischen Formeln, sondern nach freier Berücksichtigung aller im einzelnen Fall sich geltend machenden Umstände zu bestimmen ist.

Angesichts der nach so einfachen und klaren und zugleich strengen Grundsätzen geschaffenen Monumentalbauten Sempers, welche über ihre Bestimmung keinen Zweifel lassen und dieselbe auch trefflich erfüllen, kann bei all ihrer reichen und wirkungsvollen, zugleich aber auch bedeutungsvollen Ausgestaltung von dekorativer Scheinarchitektur also wohl keine Rede sein, zumal ja schließlich alle Kunst bis zu einem gewissen Grade auf dem schönen Schein beruht und man von einem Kunstbau

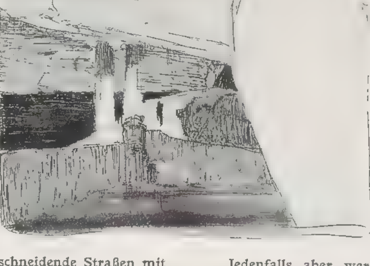


doch etwas mehr verlangen kann, als daß er seine ganze Physiognomie und Formensprache nur von der materiellen Konstruktion und vom notdürftig erfüllten Zwecke ableite.

Ich zitiere hier einige Worte eines Franzosen, der sich über diese Frage ausgesprochen hat: „Mit der bloßen Nützlichkeit ist es nicht getan und mit der konstruktiven Folgerichtigkeit auch nicht. Ein beliebiges rohes Gefäß genügt, um eine Flüssigkeit zu fassen. Schön wird es erst durch die verfeinerte, sinngemäße Form, durch passende Verzierungen, Färbung etc.“ „Nacktheit, Alltäglichkeit, Mittelmäßigkeit drücken nichts aus. Aufgabe der Kunst ist es aber, auszudrücken, zu betonen, verständlich zu machen.“

Und diese Forderung dürfte G. Semper in seinen Bauten wohl erfüllt haben!

Wenn nun auch Semper vorwiegend durch seine Monumentalbauten sich seinen Weltruf als Architekt geschaffen hat, so darf daraus nicht geschlossen werden, daß er einseitig nur der vornehmen Architektur seine Tätigkeit und sein Interesse gewidmet habe. Vielmehr läßt sich behaupten, daß er nicht nur der erste war, der in Deutschland und England den Kunstunterricht wieder demokratisierte und dem Volke zugänglich machte, sondern daß er ebenso auch sein Augenmerk auf die Hebung der bürgerlichen Baukunst und des Nützlichkeitsbaues sowie des Kunstgewerbes richtete. Seinen Anschauungen vom Zusammenhang aller Künste und Techniken entsprechend, wählte er auch zum Gegenstand seines Unterrichtes in Dresden, wie später in Zürich, nicht bloß die Monumentalarchitektur und deren Geschichte, sondern er behandelte in seinen Vorlesungen über Baukunde, die stets durch praktische Arbeiten ergänzt wurden, mit besonderem Nachdruck auch alle Zweige des bürgerlichen Hausbaues, der Gebäude des Unterrichts, der Wohltätigkeit, des öffentlichen Nutzens, der Justiz, der Staatsverwaltung, des Militärwesens usf., wobei er sich nicht an alte Lehrbücher anschloß, sondern sowohl seine reiflich durchdachten eigenen Ansichten über die zweckmäßigste Anlage der einzelnen Gebäudegattungen entwickelte, als auch allen damals neuesten Lösungen solcher Aufgaben sowie den neuesten technischen Verbesserungen Rechnung trug.



Das bürgerliche Wohnhaus speziell betreffend, unterzog er beispielsweise die damals in Dresden herrschende unbequeme und unschöne Anordnung der Mietwohnungen einer herben Kritik und führte als Beispiele besserer Anlagen besonders englische und französische Wohnhäuser an.

Für geradlinig und rechtwinkelig sich schneidende Straßen mit den entsprechenden Häuserzeilen einförmiger Mietkasernen konnte sich Semper allerdings nicht erwärmen. Mit dem Hinblick auf die malerische Gestaltung der Wohnhäuser im Mittelalter, in denen noch das altnordische Prinzip der freien Raumgruppierung nachwirkte, vertrat er dieses Prinzip malerischer Straßenanlagen in seinen beiden Bebauungsplänen für Hamburg und Zürich, von denen ich bereits sprach. — Im ersteren Plan trat er ausdrücklich für die Beibehaltung der alten, krummen Straßen ein, teils aus Sparsamkeitsgründen teils wegen des freieren malerischen Prinzips. — Wie ich schon erwähnte, fand er wenigstens in bezug auf Wohltätigkeitsbauten Gelegenheit, das sorgfältige Studium, welches er diesen wie den anderen Gattungen öffentlicher Nutzbauten als Lehrer widmete, in dem wohleingerichteten Madernispital in Dresden zu verwirklichen.

Was Sempers Vertrautheit mit der rein konstruktiven Baukunst und Baulehre betrifft, so habe ich zu dem bereits Gesagten nur noch hinzuzufügen, daß er, wie aus seinen Aufzeichnungen hervorgeht, in Dresden sogar über Eisenbahnwesen lehrte. Es mögen hierüber seine eigenen Worte folgen: „Damals fing das Eisenbahnwesen an, worin Sachsen, d. h. die Dresdener Bahn voranging. Meine Schüler in diesem Fach wurden mir warm weggenommen und viele erhielten angesehene Stellen als Oberingenieure auf den verschiedenen Eisenbahnen Europas.“

Das bahnbrechende Auftreten Sempers für die Reform des Kunstgewerbes, welches er mit seiner Schrift: „Wissenschaft, Industrie und Kunst“ und mit seiner daran sich knüpfenden Lehrtätigkeit in London einleitete, habe ich schon oben erwähnt. In welchem Maße er diese Bestrebungen durch sein klassisches Werk „Der Stil“ bekrönte, ist zu bekannt, um hier noch weiter ausgeführt zu werden. Nur so viel darf ohne Übertreibung gesagt werden, daß dieses Werk einen Schatz der feinsten Beobachtungen und Belehrungen über stilistische Fragen des Kunstgewerbes und der Architektur enthält und als eine Art Bibel praktischer Kunstästhetik gelten darf.

Aus dem Gesagten dürfte zur Genüge hervorgehen, daß Semper, wenn er auch vor allem durch seine herrlichen Monumentalbauten die Blicke der Welt auf sich gelenkt hat, doch am wenigsten den Vorwurf verdient, sich vornehm auf die Pflege der Monumentalkunst beschränkt zu haben, sondern daß es vielmehr nicht am wenigsten seinem Anstoß zu verdanken ist, daß die Kunst vom Isolierschemel herabstieg und wieder unter das Volk sich mischte. Es besteht ja gleichwohl keine Frage darüber, daß heutzutage infolge der mächtigen Entwicklung der Industrie, des Verkehres und der technischen Erfindungen sowie der zunehmenden Fürsorge für das Volkswohl eine Menge von neuen baulichen Bedürfnissen und Aufgaben entstanden sind, welche zu Sempers Zeiten sich noch weniger oder gar nicht geltend machten, und daß es Aufgabe der heutigen Baukunst ist, hierfür Lösungen und Typen zu finden, für welche bei Semper nur teilweise Anregungen zu holen sein dürften.

Wenn Semper glaubte, in freier Anknüpfung an die uralten Bauüberlieferungen und an ihre geläutertsten Kristallisationen im griechisch-römischen und Renaissancestil die richtigste Grundlage für die Anbahnung eines unseren vielseitigen Raumbedürfnissen am meisten entsprechenden Stiles zu finden, so will ich nicht entscheiden, ob er darin recht gehabt habe; jedenfalls trifft ihn aber kein persönliches Verschulden dafür, daß der zur Mode gewordene Renaissancestil bald auch in derselben Weise wie früher die mittelalterlichen Stile mechanisch mit möglichster „Stiltreue“ nachgeahmt wurde, ohne Rücksicht darauf, ob die einzelnen Formen und Motive auch dem jeweiligen Bedürfnisse entsprachen.* Schlimmer wurde dies noch, als man sich aus vermeintlichem Patriotismus auf die deutsche Renaissance verlegte, um sich ängstlich in die oft sehr kantigen Fesseln dieses abgeleiteten Mischstiles zu werfen. Und so folgte sich ein Modestil auf den anderen, bis wir endlich bei den modernsten Bestrebungen angelangt sind, die jedenfalls insofern wieder an Semper anknüpfen, als sie die immer toller sich hetzende Reminiszenzenjagd verwerfen und einen Stil verlangen, welcher den jeweiligen Raumbedürfnissen in zweckmäßigster Weise gerecht werde und zugleich der eigene Ausdruck unserer Zeit sei: Sagte doch schon Semper, daß eine sklavisch genaue Nachahmung historischer Stile: „Die Vergangenheit fälscht, die Gegenwart verleugnet und die Zukunft täuscht.“

Ob nun Sempers Standpunkt ein veralteter ist und bleibt, oder ob die antike Tradition im weitesten Sinne des Begriffes noch weiter fortleben und Blüten treiben werde, das wird die Zukunft lehren. Vorläufig scheint wenigstens die Monumentalarchitektur dieser Grundlage noch nicht ganz entbehren zu können, da sich Schöneres und Ausdrucksvolleres als die antiken Säulenordnungen und Profilbildungen kaum so leicht wird erfinden lassen.

Jedenfalls aber werden die Bauten G. Sempers als selbständiger, schöpferischer und kunstvoll harmonischer Ausdruck seiner Zeit immer geehrt werden, und jedenfalls sind die Anregungen, welche Semper in der logischen Gestaltung der Grundrisse und im Kunstgewerbe gegeben hat, noch lange nicht erschöpft.

Die Bedeutung eines Künstlers hängt ja schließlich nicht davon ab, in welchen Formen er geschaffen hat, sondern, ob er dieselben mit freiem, künstlerischem Geist zu meistern, seinen Aufgaben harmonisch anzupassen sowie mit seinem persönlichen künstlerischen Denken und Empfinden zu beseelen gewußt hat!

Ein Arnolfo, Brunellesco, Schlüter, Schinkel oder Semper werden ebenso nebeneinander mit Ehren bestehen wie ein Dürer, Raphael, Tizian oder Rembrandt!

* Semper selbst wies in seinem „Stil“ (I, S. XVIII, Anm. 1) auf die Gefahr hin, welche eine Anknüpfung an die Renaissance in sich schloß, deren Weiterentwicklung nur „durch wahrhaft künstlerische Hand ausführbar ist, aber durch Pfuscherei, die heutzutage verlangt wird, sofort in die trivialste Formengemeinheit ausartet“.



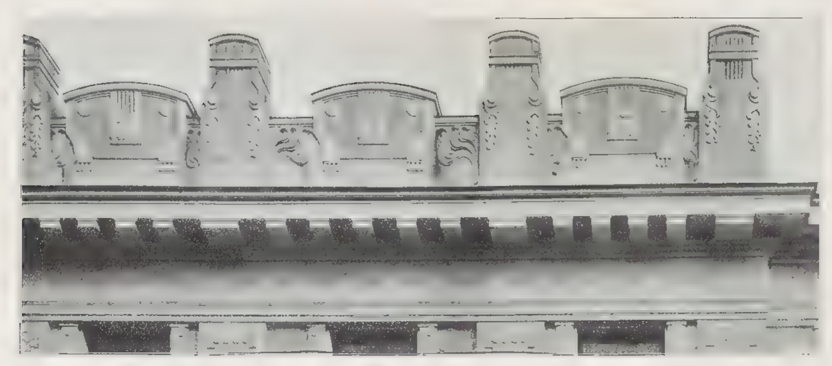
Wohnhaus in St. Pölten.

(Tafel 15.)

Vom Architekten Max H. Joli.

Vorstehendes Projekt wurde für St. Pölten projektiert und hierbei angestrebt, die Gesamtdisposition des modernen Entwurfes dem alten Straßenbilde anzupassen. Der Sockel ist in Bruchstein gedacht, das Parterremauerwerk mit Spritzwurf und teilweise mit eingepreßten großen Kieseln projektiert. Das Mauerwerk des ersten Stockes ist mit einem gefärbten Kehrputz versehen, während das oberste Stockwerk einfachen, glatten Mörtelverputz erhält. Das Balkongitter ist mit in Schmiedeeisen gefaßten Glasflüssen ausgeführt gedacht, der Wandschutz in gelbem Marmor. Der sonstige Dekor ist in Majolikaformstücken gedacht.

Richtigstellung: Auf Tafel 20 soll es richtig heißen. Von den Architekten Hans Prutscher, H. Stierlin, Malerei von H. v. Zwickel.
Auf Seite 3 soll es richtig heißen Kamine in der Wohnung des Herrn Zitterbart, vom Architekten Hans Prutscher.



Attika des Hauses Wien, VIII. Josefstädterstraße. Vom Architekten Josef Sowinski. (Tafel 29.)

Warenhäuser-Architektur.

Von Dr. Heinrich Pudor.

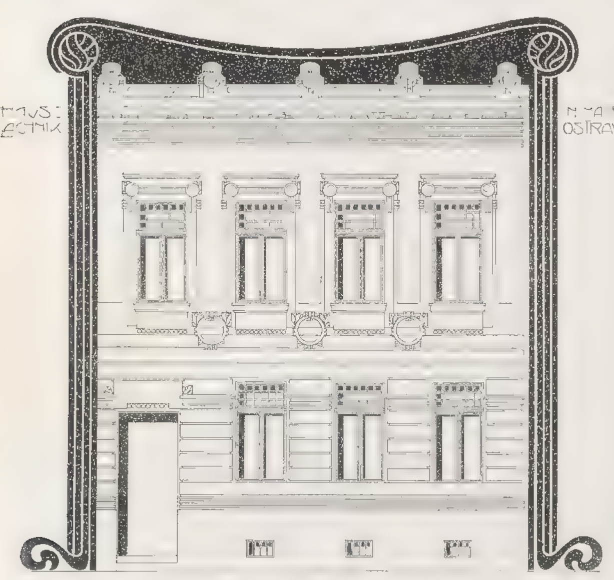
Von allen Künsten wird der Architektur der Schritt in die neue Zeit am schwersten. Seit Dezennien ringt sie danach, den neuen Stil oder einen neuen Stil zu finden, aber es gelingt ihr nicht, und immer wieder verfällt sie in Rekapitulationen und Reproduktionen. Wie passend wäre es nicht gewesen, das Reichstagsgebäude des neuen Deutschen Reiches im neuen deutschen Architekturstil zu bauen! Aber dieser Stil war nicht vorhanden, und obwohl man sicherlich besser getan haben würde, von den vorhandenen Baustilen denjenigen zu wählen, welcher am meisten deutsch ist, griff man zu demjenigen, welcher am wenigsten deutsch ist, und schuf einen Bau, der — man mag ihn nun rühmen oder tadeln — seinem Stile nach ebensogut in Brüssel oder Rom stehen könnte als in Berlin. Und ähnliches wiederholte sich beim Dombau und wird sich gerade bei derartigen offiziellen Prachtbauten noch oft wiederholen.

Und doch ist es uns schon seit mehr als einem Dezennium klar, woher der neue Architekturstil uns kommen muß: das Wahrzeichen der kommenden Architektur ist der Eiffelturm oder, wenn man will, die Maschinenhalle der 1889er Pariser Weltausstellung. Aus der Idee des Eisenmaterials muß der moderne Architekturstil geboren werden. Tatsächlich steckt in unseren eisernen Brückenbauten, Bahnhofshallen, Fabriksgebäuden und Maschinenhallen weit mehr fruchtbare architektonische Produktion als in jenen aus Nachempfindung, architektonischem Wissen und kunstgeschichtlicher Gelehrsamkeit „gemachten" Steinbauten. Ein Blick auf das neue Reichstagsgebäude ist ein Blick in die Geschichte der Architektur. Ein Blick in die große Halle des Anhalter Bahnhofes in Berlin ist ein Blick in die Architektur der kommenden Zeit. Das Auge des modern empfindenden Menschen wird sich an der Maschinenhalle des neuen Borsigschen Etablissements in Tegel mehr weiden als am neuen Dom.

Am unfähigsten hat man sich bisher darin gezeigt, die architektonische Stilverbindung zwischen Eisen und Stein zu finden. Wo es sich darum handelte, nur in Eisen zu bauen, wie bei den Brückenbauten und Bahnhofshallen, reüssierte man glänzend. Sobald es sich aber darum handelte, auf dem eisernen Gerippe einen Steinbau zu errichten, war man vollständig ohnmächtig. Denn man hatte sich gewöhnt ans Nachmachen, ans Borgen und Betteln. Alles aber, was man von architektonischen Formen wußte und hatte, paßte auf den Steinbau, nicht auf den Eisenbau. Da nun eines der bedeutungsvollsten Kunstgesetze das ist, aus dem Geiste des Materials heraus zu schaffen, wußte man weder aus noch ein. Gerade die Pariser Weltausstellung legt von dieser Unfähigkeit, den Eisenbau mit dem Steinbau zu verbinden, Zeugnis ab. Man verwendete den Stein dazu, das eiserne Gerippe, die eiserne Struktur zu verdecken und suchte den Anschein zu erwecken, als sei das ganze Gebäude aus Stein errichtet. Man hat also offenbar den verkehrten Weg eingeschlagen. Mit einer künstlerischen Lüge wollte man über die Eisenkonstruktion hinwegtäuschen, anstatt gerade danach zu streben, trotz der steinernen Umkleidung der Eisenkonstruktion zum Siege zu verhelfen. Aber man wußte nicht, wie man Eisen und Stein architektonisch verbinden sollte, und um nicht diese künstlerische Ohnmacht zu verraten, griff man zu einer Lüge, pappte das eiserne Gerippe mit Stuck und Gips zu und baute im Barockstil weiter, in dem man zu Hause war.

Besonders in den großen Geschäftshäusern und Warenhäusern trat dieses Unvermögen, eine architektonische Stilverbindung zwischen Stein und Eisen zu finden, zutage. Bei diesen Gebäuden hatte man es im Gegensatz zu den älteren Bauten mit ganz neuen Faktoren zu tun. Man brauchte möglichst viel Licht und möglichst viele Fenster. Das Baumaterial selbst sollte dagegen so wenig Raum als möglich einnehmen. Die Mauerfläche kam damit zum größten Teil in Fortfall. Und da man viele Stockwerke nötig hatte, zu deren Unterstützung man, wenn man in Stein gebaut hätte, Pfeiler, Säulen und Wände von großem Umfang und großer Dichtigkeit gebraucht hätte, stellte man das Gerippe in Eisen her; hierdurch gewann man an Raum und infolgedessen auch an Licht. Nun aber kamen die Schwierigkeiten. Nicht nur daß das Fundament, in dem die eisernen Stützen ruhten, Stein sein mußte, sondern auch der obere Abschluß des Hauses, ferner alles, was von Mauerflächen blieb, mußte von Stein sein. Und der Aufbau des ganzen Hauses durch viele Stockwerke hindurch hatte eine außerordentlich einseitige Betonung der Vertikalen zur Folge. Man sehe sich daraufhin z. B. das Wertheimsche Warenhaus in Berlin in der Leipzigerstraße an. Hier sieht man nur zwei Dinge: Fenster und gewaltige aufragende Pfeiler, die Vertikale ist nicht nur ganz einseitig und außerordentlich stark betont, sondern es ist auch nichts geschehen, um ihr durch gleichzeitige Betonung der Horizontalen das Gleichgewicht zu halten. Wer dagegen an der Hand der klassischen Baudenkmäler einigermaßen architektonisch fühlen gelernt hat, wird wissen, daß auf das Gleichgewicht der Horizontalen und Vertikalen beim Gebäudestil fast alles ankommt. Im besonderen haben die Baukünstler der italienischen Renaissancepaläste gerade auf diesen Punkt ihr ganzes Augenmerk gerichtet.

Außerordentlich interessant ist in dieser Hinsicht das neue Tietzsche Warenhaus in Berlin, das von der Leipzigerstraße nach der Krausenstraße



Vom Architekten Prof. Albert H Pecha.

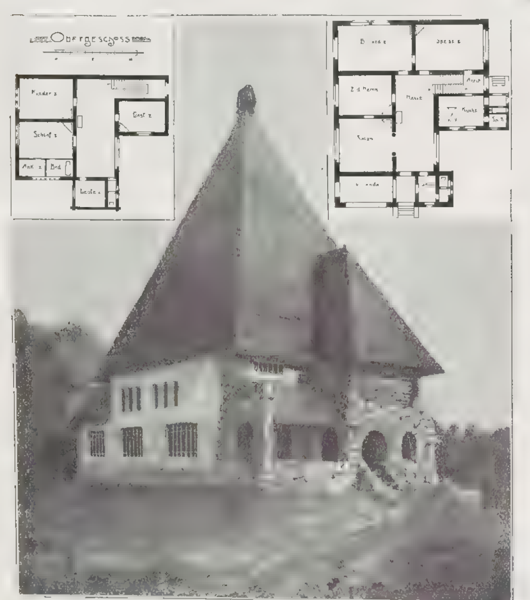
durchgeht. Der Architekt dieses Baues hat die angeregten Schwierigkeiten offenbar wohl erwogen, und er hat versucht, sie zu überwinden, und es ist ihm dies in hervorragender Weise geglückt. Und zwar hat er zur Überwindung dieser Schwierigkeiten zwei verschiedene Wege eingeschlagen. In der Hauptfassade der Leipzigerstraße nämlich hat er das eiserne Gerippe mit den stützenden Pfeilern ganz und gar in das Innere des Hauses verlegt; die Stockwerke selbst läßt er über die Pfeiler hinaus sich fortsetzen und gewinnt nun als Fassadenfläche einen einheitlichen großen Rahmen mit Fenstern. Das erscheint uns als eine außerordentlich glückliche Lösung der schwierigen Frage, über die aufdringlichen eisernen Stützen in ästhetischer Beziehung Herr zu werden; und wir haben es hier nicht wie bei der Verkleidung mit Stein und Gips mit einer künstlerischen Lüge zu tun, vielmehr bleibt das eiserne Gerippe als solches auch in stilarchitektonischer Beziehung erhalten, nur daß, wie beim menschlichen Körper die Knochen, so hier das eiserne Gerippe als Gerippe nach innen verlegt ist. Um aber nicht bloß einen eintönigen Rahmen mit Fenstern als Fassade zu bieten, nahm der Architekt eine Dreiteilung vor: er baute den Eingang zu einem Portalbau großen Stils aus und verlegte die Fassadenrahmen mit den Schaufenstern auf die beiden Seiten des Portalbaues. Und um den letzteren ein Gegengewicht zu bieten, baute er auch die beiderseitigen Gebäudeecken architektonisch aus, so daß er zuguterletzt ein einheitlich gegliedertes, organisches Ganzes vor sich hatte. Für Ausbau und Schmuck des Portalbaues und der Gebäudeecken wurde die Steinskulptur in verschwenderischer Weise angewendet.

Auf ganz andere Weise verfuhr der Architekt bei der anderen Fassade nach der Krausenstraße zu. Hier beließ er die eisernen Stützen außen, war aber nun bestrebt, gegenüber dieser außerordentlichen Betonung der Vertikalen auch die Horizontale zu betonen, was er dadurch erreichte, daß er die Flächen zwischen den Stockwerken friesartig außerordentlich reich mit dekorativen Reliefs schmückte, welche übrigens auch für sich betrachtet als sehr gelungen zu betrachten sind. Diese horizontal verlaufenden, breiten Friese betonen nun in der Tat die Horizontale so stark, daß diese der, durch die mächtigen, vertikal aufragenden Pfeiler stark betonten Vertikalen das Gleichgewicht hält, wozu noch kommt, daß auch das Dach, indem es stark vorspringt, die Horizontale betont.

Überwunden hat also der Architekt die Schwierigkeiten auch bei der Fassade der Krausenstraße, als er das Gerippe außen anordnete, ähnlich wie in der Natur bei den Krustazeen. Die glücklichere Lösung der Frage scheint uns indessen die bei der Fassade der Leipzigerstraße angewendete zu sein. Ja, in der Tat scheint hiermit die Hauptschwierigkeit der Eisenarchitektur und der architektonischen Verbindung zwischen Stein und Eisen überwunden: das Eisen kann immer nur als Gerippe angewendet werden, nicht als Füllung, und deshalb muß die Eisenkonstruktur nach innen verlegt werden. Das Eisen ist in der Architektur das, was der Knochen beim menschlichen Körper ist: der Knochen liegt innen und das Fleisch gehört nach außen. Und gerade bei der bedeutenden Tragkraft des Eisens ist es möglich, das gesamte Gerippe im Innern des Baues anzuordnen. Nur darauf wird man zu sehen haben, daß die Umhüllung nicht über das Gerippe hinwegtäuscht, vielmehr aus der Gerippenstruktur sich gewissermaßen entwickelt.



Inneres der restaurierten Miroutzkirche in Suczawa. (Tafel 30.)



Skizze für ein Landhaus. Vom Architekten Eugen Plinatus

Eine moderne Zinshausfassade. (Tafel 28.)

Vom Architekten Leopold Bauer.

Die Aufgabe an diesem Miethause, das in seinem Innern keine besonderen Merkmale besitzt und auf die übliche größtmögliche Ausnützung der Bauparzelle angelegt ist, hat nur an der Außenseite seine Besonderheiten. Auf den ersten Blick gewahrt man, worauf es dem Architekten in erster Linie angekommen ist. Er wollte nicht, wie dies allgemein geschieht, ein monumentales Steingesims schaffen oder, wie dies noch häufiger geschieht, bloß vortäuschen, weil sich derlei mit der heutigen Zinshauskonstruktion gar nicht in Einklang bringen läßt. Er hat daher die Mittel angewendet, die zweckentsprechend sind und keine Lüge oder unnötige Ziermacherei bedeuten. Er hat den Dachvorsprung einfach mit Holzverschalung versehen, was man an den alten Häusern in der Provinz noch häufig antreffen kann. Niemand wird bestreiten, daß auch diese Lösung, ob sie nun an alten oder neuen Häusern vorkommt, in gewissem Sinne ebenfalls dekorativ wirkt und obendrein ästhetisch weitaus befriedigender ist, weil sie eine Übereinstimmung mit Zweck und Konstruktion offenbart. Dagegen kann man die gewöhnlich vorkommenden Hausfassaden, die prunkvoll überladen sind, kaum für schön finden, wenn sie den Stempel des lügenhaften Protzentums, das den Schein höher stellt als das Sein, auf ihren Stirnen tragen. In den Großstädten tragen alle neuen Straßen dieses Gepräge eines Pseudopalastes, sind mit Ornamenten, die in schlechtem Sinne modern sind, über und über behangen, mit gähnenden Masken, Kränzen, schlecht angewendetem Stadtbahndekor und einem widersinnigen Sammelsurium von allen möglichen Zierformen. Davon hat Leopold Bauer bei seinem Zinshaus ganz Abstand genommen, das ist selbstverständlich. Damit ist nicht gesagt, daß er sich das Ornament ganz versagt hätte. Zur Belebung der Fassade ist es in gewissem Grade vielleicht auch nötig, und es ist sicherlich recht angenehm zu ertragen, wenn es mit Verständnis angewendet ist und irgendeinen originellen oder persönlichen Ausdruck zeigt. Das ist nun hier richtig der Fall. Die Fassade ist rauhgeputzt, das Ornament ist mit freier Hand in Mörtel eingeschnitten, die Quadrate sind aus Tonplatten und teilweise ist auch Vergoldung angewendet.

Trotz dieser sehr ansprechenden Neuheiten besitzt das Haus in seiner Gesamterscheinung soviel Bonhomie und Verwandtschaft mit der altbürgerlichen Bautradition, daß es sich in den Rahmen einer alten österreichischen Provinzstadt trefflich einfügt, ohne einen bestimmten Stilcharakter bewußt kopieren zu wollen.

Josef Aug. Lux.



Inneres der restaurierten Miroutzkirche in Suczawa. (Tafel 30.)

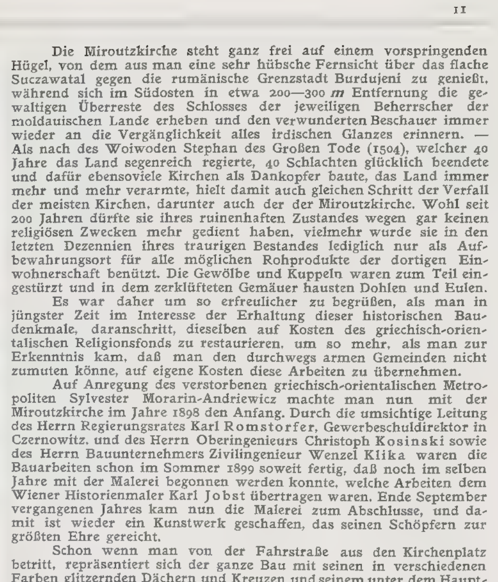
Die restaurierte Miroutzkirche in Suczawa.

(Tafel 30.)

Vom Architekten k. k. Regierungsrat Karl A. Romstorfer.

Unter den vielen alten und größtenteils sehr interessanten griechisch-orientalischen Kirchen in der Bukowina ist wohl eine der ältesten die sogenannte Miroutzkirche zu Suczawa in der Vorstadt Miroutz oder Mireutz.

Aller Wahrscheinlichkeit nach von dem moldauischen Woiwoden Peter Muschat (1375—1391) erbaut und dem hl. Georg geweiht, haben wir in dieser einstigen Metropolitan- und Krönungskirche ein Baudenkmal von großem kunsthistorischem Werte. Seinerzeit die vornehmste Kirche der Stadt, beherbergte sie vom Beginn des XV. bis anfangs des XVI. Jahrhunderts die Reliquien des hl. Joan Novi, welche derzeit in der St. Georgs-Kirche dortselbst ruhen und zu denen noch heutzutage Tausende von Pilgern jährlich hinströmen, um durch Gebet und Buße des Heiligen Fürsprechung zu erlangen.



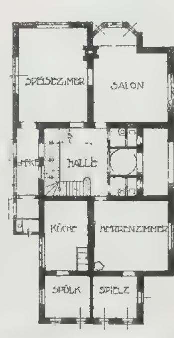
Die Miroutzkirche steht ganz frei auf einem vorspringenden Hügel, von dem aus man eine sehr hübsche Fernsicht über das flache Suczawatal gegen die rumänische Grenzstadt Burdujeni zu genießt, während sich im Südosten in etwa 200—300 *m* Entfernung die gewaltigen Überreste des Schlosses der jeweiligen Beherrscher der moldauischen Lande erheben und den verwunderten Beschauer immer wieder an die Vergänglichkeit alles irdischen Glanzes erinnern. — Als nach des Woiwoden Stephan des Großen Tode (1504), welcher 40 Jahre das Land segenreich regierte, 40 Schlachten glücklich beendete und dafür ebensoviele Kirchen als Dankopfer baute, das Land immer mehr und mehr verarmte, hielt damit auch gleichen Schritt der Verfall der meisten Kirchen, darunter auch der der Miroutzkirche. Wohl seit 200 Jahren dürfte sie ihres ruinenhaften Zustandes wegen gar keinen religiösen Zwecken mehr gedient haben, vielmehr wurde sie in den letzten Dezennien ihres traurigen Bestandes lediglich nur als Aufbewahrungsort für alle möglichen Rohprodukte der dortigen Einwohnerschaft benützt. Die Gewölbe und Kuppeln waren zum Teil eingestürzt und in dem zerklüfteten Gemäuer hausten Dohlen und Eulen.

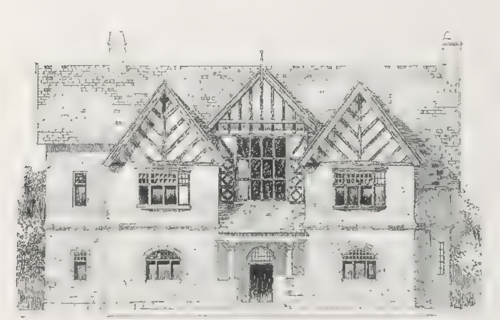
Es war daher um so erfreulicher zu begrüßen, als man in jüngster Zeit im Interesse der Erhaltung dieser historischen Baudenkmale, daranschritt, dieselben auf Kosten des griechisch-orientalischen Religionsfonds zu restaurieren, um so mehr, als man zur Erkenntnis kam, daß man den durchwegs armen Gemeinden nicht zumuten könne, auf eigene Kosten diese Arbeiten zu übernehmen.

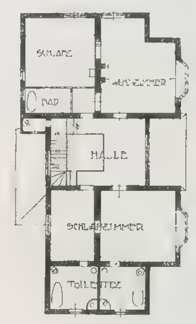
Auf Anregung des verstorbenen griechisch-orientalischen Metropoliten Sylvester Morarin-Andriewicz machte man nun mit der Miroutzkirche im Jahre 1898 den Anfang. Durch die umsichtige Leitung des Herrn Regierungsrates Karl Romstorfer, Gewerbeschuldirektor in Czernowitz, und des Herrn Oberingenieurs Christoph Kosinski sowie des Herrn Bauunternehmers Zivilingenieur Wenzel Klika waren die Bauarbeiten schon im Sommer 1899 soweit fertig, daß noch im selben Jahre mit der Malerei begonnen werden konnte, welche Arbeiten dem Wiener Historienmaler Karl Jobst übertragen waren. Ende September vergangenen Jahres kam nun die Malerei zum Abschlusse, und damit ist wieder ein Kunstwerk geschaffen, das seinen Schöpfern zur größten Ehre gereicht.

Schon wenn man von der Fahrstraße aus den Kirchenplatz betritt, repräsentiert sich der ganze Bau mit seinen in verschiedenen Farben glitzernden Dächern und Kreuzen und seinem unter dem Hauptdach um die ganze Kirche herumführenden, über 60 *m* langen Bilderfries auf das vorteilhafteste. Sofort wird der Blick des Beschauers auf die farbenreichen und stilgerecht ausgeführten Bilder dieses Frieses gelenkt. Sie veranschaulichen sämtliche Feiertage des griechisch-orientalischen Kirchenjahres vom Fest Maria Geburt bis Johannes-Enthauptung und hat jedes seine rituelle Aufschrift in rumänischer Sprache. Diese sogenannten Feiertagsbilder und Figuren sind in zwei Teile geteilt, die eine Hälfte befindet sich auf der Südseite, die andere auf der Nordseite der Kirche, während an der Ostwand (Absis) der Stammbaum Davids, wie er ähnlich an jeder alten, noch mit Malereien versehenen griechisch-orientalischen Kirche zu finden, dargestellt ist. Auf der westlichen Schmalseite sind dagegen die sechs Schöpfungstage links und rechts des auf Wolken sitzenden Gottvaters angebracht. An den Ecken die vier Jahreszeiten in Engelgestalt, dazwischen symmetrisch angeordnet die zwölf Monatszeichen.

Das großartigste aber erwartet erst den Besucher, wenn er das Innere dieses Gotteshauses betritt. In der Vorhalle, welche sich eigentlich außer der Kirche befindet, da sie durch den Glockenturm gebildet wird und nach allen Seiten offen ist, gewahrt man ober dem eigentlichen Eingang in die Kirche den hl. Georg als Patron derselben. In das Innere eingetreten, ist der Besucher vorerst überrascht von der allen diesen Bauten eigenen, von den kleinen und wenigen Fenstern bedingten Düsterheit, und erst wenn sich das Auge an diese einigermaßen gewöhnt hat, kommt man zum wahren Genuß des Reichtums der Ausstattung. Der Raum, in dem man sich nun befindet, ist der Pronaos oder Frauenraum. Der Pronaos ist überwölbt von einer Kuppel, in welcher die Taufe Christi im Flusse Jordan dargestellt ist, und darunter befinden sich in den vier Pendentifs die vier großen Propheten. In den dazwischen befindlichen Lünettenfeldern sind verschiedene griechische Weisen aus dem Alten Testament angebracht,









Entwurf vom Stud. arch. Hans Berger (Schule des Prof. Freiherrn v. Ferstel).

worunter drei große Medaillons besonders auffallen. Nachdem nun das Ganze durch einen ornamentalen Fries abgeschlossen, reiht sich darunter eine Serie von 18 größeren Bildern an, Darstellungen aus der Zeit von der Erschaffung der Welt und des Menschen bis zum Tempelbau Salomons. Unter diesen Bildern befinden sich nun an drei Wänden verteilt 36 Standfiguren, durchwegs Könige und Gerechte aus dem Alten Testament, während der noch übrige Teil der Wände bis zum Fußboden teppichartig bemalt ist und sich in gleicher Weise in die vorderen Räume fortsetzt. Durch die auf Säulen ruhende Scheidewand kommt man nun in den noch reicher bemalten Naos.

Bedeutend lichter als der Pronaos, empfängt er sein Licht hauptsächlich von den acht größeren Fenstern im Tambor.

Es würde wohl zu weit führen, wollte man aus diesem Raum alles genau beschreiben, und sei daher nur auf die hauptsächlichsten Dinge hingewiesen. Das erste wohl, was jedem ins Auge fällt, ist die prachtvolle Ikonostasis, welche den Naos oder Männerraum vom eigentlichen Altarraum trennt. Die Architektur derselben hat Herr Regierungsrat Romstorfer entworfen, während die Bilder mit ihrem reichen Goldschmuck von Herrn Karl Jobst stammen, und bildet das Ganze zusammen wohl den Hauptglanzpunkt der Kirche. Die Abbildungen zeigen nun zum Teil den Wand- und Gewölbeschmuck des Naos sowie jenen des Tambors und die reiche Bemalung des Altarraumes, welche jetzt nach Aufstellung der Ikonostasis zum größten Teil von dieser verdeckt wird. Die Anordnung der Fresken des Naos ist im allgemeinen dieselbe wie im Pronaos, nur mit dem Unterschiede, daß der Stoff im ersteren fast ausschließlich dem Neuen Testament angehört.

Herr Historienmaler Karl Jobst mit seinen Mitarbeitern hat sich mit dieser Kirche ein Denkmal für immerwährende Zeiten geschaffen.



Ein Bauernhof nach finnischer Bauart. Vom Architekten Eugen Plinatus.

Waldtor.

(Auf dem Grundstück Lepola in Finnland zur Ausführung gelangt.)

Wie alle einfach-dekorativen Bauwerke sich gut der Natur anpassen, so war auch hier das Bestreben, das aufs primitivste aus rohbehauenen Balken hergestellte Waldtor mit der einsamen, urwüchsigen Waldgegend Finnlands harmonisch zu stimmen.



Waldtor bei Lepola in Finnland. Vom Architekten Eugen Plinatus.

Ein Bauernhof nach finnischer Bauart.

Es ist für die finnischen ländlichen Hofanlagen typisch, daß das Wohngebäude auf Steinsockel aus Holz, die Nebengebäude aus Granit ausgeführt werden, da in Finnland neben Wald- auch großer Felsenreichtum vorhanden ist. Die Dächer sind meistens nicht steiler als 30°, selten 45°, trotz der großen Schneemassen, die im Winter darauf liegen.

Fast immer findet man an der Hofseite des Hauses eine gedeckte Holzplattform, die nach dem Speicher, Stall oder Bad führt.

Die Remisen sind nicht mit einem Schloß verschließbar, sondern werden nur durch vorgeschobene Holzstangen versperrt. Es herrscht eben noch in diesem Lande ein großes Vertrauen auf allgemeine Ehrlichkeit; selbst in einem Falle — wie dem vorliegenden — wo die öffentliche Landstraße unter dem Verbindungsdache von Wohngebäude und Remise, also mitten durch den Hof hindurchführt.

Bei kleinen Gehöften befindet sich einige Schritte abseits ein Badehäuschen; es enthält die Einrichtung eines „russischen Bades" und besteht aus einem Heizraum (der auch als Waschküche dient) und einem Schwitzraum. Der Ofen reicht in beide Räume, ist mit Steinen gefüllt, diese werden glühend gemacht und zur Entwicklung des Dampfes mit heißem Wasser begossen; in dem Schwitzraum sind 5–7 Stufen angebracht, um beim Baden oben die höchste Temperatur ausnützen zu können. — Bei den Bauern ist zur Abhärtung des Körpers die eigentümliche Sitte verbreitet, sich nach dem Schwitzbad im tiefen Schnee zu wälzen.

Bemerkenswert ist außer dem Brunnen auch der Eiskeller: eine in den Felsen hergestellte Versenkung, die einfach mit einem kleinen Holzbau überdeckt ist; sie bewährt sich ausgezeichnet, denn das Eis hält sich darin bis zum nächsten Winter. Als Isolierschicht sind Sägespäne benützt.

Das Wohnhaus besteht meist aus zwei Stuben, einer Küche und einem Flur, in dessen Mitte ein riesiger Ofen steht, der das ganze Haus heizt. Der Ofen reicht so weit in die Stube hinein, daß der Bauer im Winter seine Lagerstätte darauf aufschlägt.

Geheizt werden oft auch alle Nebengebäude, da im strengen Winter die Temperatur draußen bis auf 45° R sinkt.

Literatur.

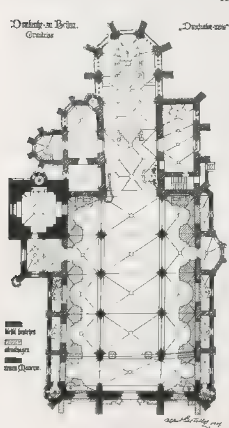
Aus Natur und Geisteswelt. B. Heil: Die deutschen Städte und Bürger im Mittelalter. B. G. Teubner, Leipzig 1903.
Die Säulenformen der ägyptischen, griechischen und römischen Baukunst von Alex. Speltz. Bruno Heßling, Berlin.
Beiträge zur Bauwissenschaft. Herausgegeben von Kornel. Gurlitt. Heft 1, 2, 3. Ernst Wasmuth, Berlin 1903.
Skizzierende Aquarellmalerei nach der Natur von Thomas Hatton, deutsch von Otto Marburg. Otto Maier, Ravensburg.
Periodische Blätter für Realienunterricht und Lehrmittelwesen. Herausgegeben von der Lehrmittel-Zentrale in Wien. Otto Henckel, Tetschen a. E.
Das Lysikrates-Denkmal in Athen. Untersucht von Architekt Prof. Josef Dell. Separatabdruck aus der „Allg. Bauzeitung".
Im Wechsel der Zeiten. Roman von Paul Grabein. Band III der Romane aus dem Universitätsleben: Vivat Academia. Richard Bong, Berlin.

Konkurrenz um die Renovierung der Domkirche in Brünn. Entwurf des Architekten Alfred Castelliz.

Wiener Plätze und Denkmäler.

Von Joseph Aug. Lux.

Die Plätze sind die Gemächer einer Stadt. Wie durch lange Korridore wandelt man durch die Straßen, und gelangt man endlich zu einem offenen Platz, dann steht man aufatmend einen Augenblick still. Wenn sich der Blick weitet, wird die Brust freier. Und das Gefühl der Ruhe und Ausgeglichenheit zieht ein, wenn die Maßverhältnisse des Raumes harmonisch sind. Dann ist man heiter gestimmt und von der frohen Empfindung gehoben, „als ob einen nichts Übles anwehen könnte". Was Goethe da vom Markusplatz in Venedig sagte, kann mit gutem Fug auf die Altwiener Plätze angewendet werden. Wie schöne, stille Gemächer tun sie sich auf, darin alles wohlgestellt ist. Die Wohnhäuser, die Kirchen, die Paläste, die Monumente, die Brunnen. Wie die Möbel eines Saales stehen sie da, aus dem Wege gerückt, und so gestellt, daß Höhe und Breite wohltuend übereinstimmen. Als hätte man durch eine Tür in ein wohlgeordnetes, trauliches Gemach geblickt, geht man weiter, beglückt und von aller Müdigkeit entlastet. Die Kunst ist also für das Wohlbefinden in der Stadt nicht zu entbehren. Von der Tür aus kann man die Ordnung eines Gemaches am besten überschauen. Der Türblick enthält alles. Denn vom Eingang aus ist die Anordnung bestimmt. Ein Raum, der in diesem Blick nicht sein Bestes offenbart, hat überhaupt keine Harmonie. Und von den Plätzen ist dasselbe zu behaupten. Nicht in der Mitte ist der beste Standpunkt. Er ist an der Pforte, an der Straßenmündung, wo sich der Raum plötzlich weit auftut. Fast alle Altwiener Plätze sind auf diesen Türblick angelegt. Ihre ganze Schönheit strömen sie auf den Vorübergehenden aus, und keiner ist, den sie nicht erquickt. Wenn die Fiaker an dem Josefsplatz vorüberfahren und sie haben fremde Fahrgäste, deuten sie mit der Peitsche hin. Am liebsten möchten sie den Hut ziehen. Ein wahrhaft kaiserlicher Saal, dehnt sich der Platz neben der Straße aus, in welcher der Verkehr unbehindert flutet. Der Platz ist still, fast feierlich. Und das Denkmal, das mitten darin steht, ist von monumentaler Wirkung. Monumental durch die Größe und Schönheit und Übereinstimmung seiner Umgebung. Auf ähnliche Art neben den Straßenzügen ist der Universitätsplatz angelegt und der Hof. Schmale Zugänge, wie dunkle Torwege, führten einst auf den letzteren, der sich wie ein heller, weiter Hof plötzlich vor den überraschten Augen öffnet. Er ist architektonisch einer der schönsten Plätze Wiens. Bedeutungsvolle Bauwerke stehen noch da; und trotzdem ist es keine Störung, daß hier der Markt abgehalten wird. Die ragende Größe der ernsten Gebäude und das bunte Volksleben, das sich vor ihnen abspielt, geben ein anmutsreiches Bild. Interessant ist der Minoritenplatz. Er ist ganz verborgen, nur das rote Kirchendach und der achteckige Turm schauen weit über alle Dächer hinaus. Er hat nichts von dem heiter festlichen Charakter der Freyung, nichts von der schönen Symmetrie des Hofes und der anderen genannten Plätze, er ist furchtbar verschoben, aber er hat den ganzen stillen Zauber, den die anderen auch haben, und vielleicht noch etwas mehr. Die städtische Hierarchie findet hier ihren wohlabgestuften architektonischen Ausdruck. Die Kirche dominiert. Die altersschwarzen Mauern sind mönchhaft ernst, aber an dem schönen gotischen Portal, wo jeder Stein nicht mehr Stein, sondern gemeißeltes Symbol ist, ist alle Feierlichkeit gesammelt. Im Schatten des Gemäuers, demütig hingekauert, liegen bürgerliche Wohnungen, schlicht und fast erdrückt von der Macht, die von der Kirche ausgeht. Das barocke Tor des Liechtenstein-Palais, dem gotischen Kirchentor schräg gegenüberliegend, gibt einen heiteren Gegensatz. Aber es ist kein Widerspruch, daß das fürstliche Hochgefühl gerade in der kirchlichen Nachbarschaft ein monumentales Wahrzeichen hinterlassen hat. Regierungsgebäude schließen sich an, und der Kanzleistil gewinnt auf der anderen Seite des Platzes Oberhand. Auch das ist geschichtlich durchaus motiviert. Nicht minder als das neue Gebäude, das eine stilgerechte Barockfassade hat und mit seinem erheuchelten Stilcharakter die Harmonie zerreißt. Noch vor kurzem stand das alte Ballhaus. Eine steinerne Chronik, welche ein beträchtliches Stück Wiener Kulturgeschichte enthält, ist der Minoritenplatz.





Diesen alten Plätzen ist ein minder freundliches Bild entgegenzusetzen. Die neuen Plätze. Der Platz von der Karlskirche angefangen bis zur Sezession gleicht einer Wüste. Ihm fehlt noch alles, was er braucht, um nicht bloßer Anger zu sein. Je größer der Platz, desto energischere Raumteilungen braucht er. Die Place de la Concorde in Paris hat 100.000 m^2 Flächeninhalt, aber die Leitlinien und Augenruhepunkte, die Trottoirs, Alleen, Monumente lassen den weiten Raum angenehm faßlich erscheinen. Eine Stadt braucht Plätze und die Plätze brauchen Monumente als Ruhepunkte für das Auge. Platz und Denkmal sollen eine architektonische Einheit bilden. Die Vorzüge der alten Plätze sind an den neuen kaum mehr zu finden. Das Tegetthoff-Denkmal am Praterstern steht da wie ein Riff, daran sich die Woge des Verkehres bricht und zum weiten Ausbiegen genötigt ist. Es ist so postiert, daß es für den Wagen- und Passantenverkehr eine schwere Verlegenheit bildet. Im argen Mißverhältnis zum Raum stehen fast alle neuen Denkmäler. Das ist schon oft gesagt worden und braucht kaum mehr bewiesen werden. Was die alten Plätze lehren, hat bisher wenig Beachtung gefunden. Einst stellte man die Denkmäler nicht ins Freie, sondern schuf für die Plätze architektonische Monumente. Und das waren die Brunnen. Über ein halbes Dutzend Denkmäler sind im Entstehen, für die man noch keine geeigneten Plätze ausfindig gemacht hat. Der Stadtpark ist mit Plastiken angefüllt wie ein Friedhof, andere öffentliche Plätze darben. Sie verlangen aber nicht Denkmäler, die man einem schönen alten Brauche nach lieber in die Kirchen stellen soll, sondern sie verlangen Brunnen. Solcher kann eine Stadt nicht genug haben.

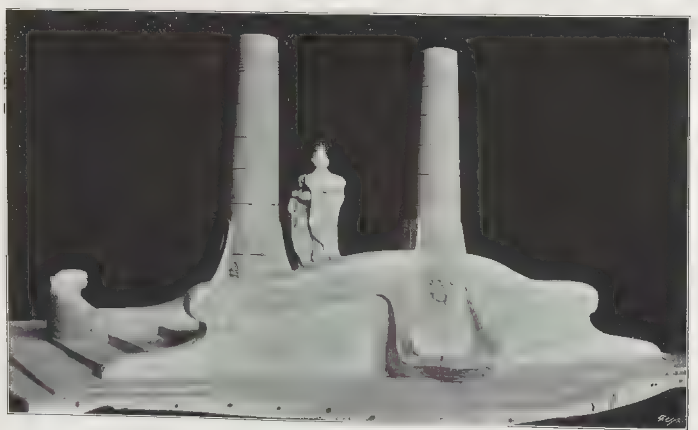


Entwurf des Architekten Alfred Castelliz



Konkurrenz für die Friedhofkapelle in Salzburg. Erster Preis: Entwurf des Architekten Alfred Castelliz.





Brunnenentwurf für die Stadt Essen. Vom Architekten C. Jagersberger.

Konkurrenzprojekt für die Erbauung einer Friedhofkapelle in Salzburg. (Tafel 37.)

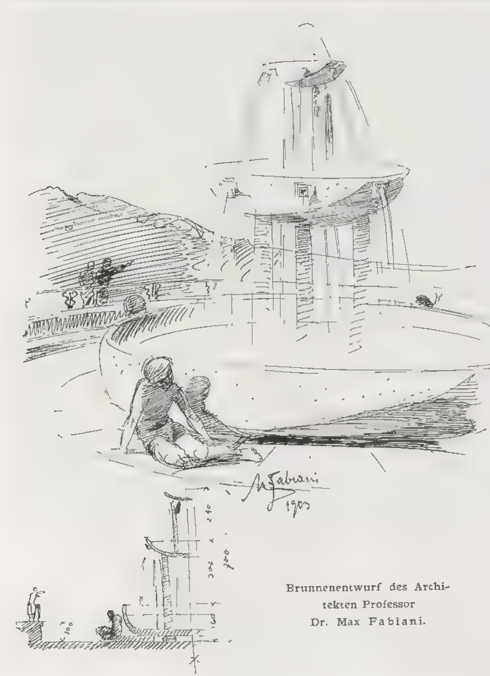
Erster Preis.

Vom Architekten Alfred Castelliz.

Das der Wettbewerbsausschreibung beigegebene Programm enthielt Bedingungen, welche die Lösung der Aufgabe vom technischen wie architektonischen Standpunkte aus außerordentlich erschwert haben. Der Kapellenraum mit seiner bestimmt gegebenen Dimensionierung sollte von einer Vorhalle aus zugänglich sein und von derselben Vorhalle aus sollten auch die Unterkirche (mit Kolumbarien), der Orgelchor und außerdem zwei Kapellenanbauten, welche zur Aufnahme von Grüften dienen sollten, zugänglich gemacht werden. Außerdem waren je vier Grüfte von genau vorgeschriebenem Ausmaße zu beiden Seiten des Kapellenschiffes verlangt und schließlich hatte man noch für die Unterbringung von drei vorhandenen Glocken zu sorgen. Auch die Stilrichtung, in der man sich zu bewegen hatte, war ungefähr vorgeschrieben. Eine ärgere Beschränkung der Kompositionsfreiheit kann einem Architekten schlechterdings nicht zugemutet werden, und es soll hier unerörtert bleiben, ob es so sehr zweckdienlich erscheint, ein Programm hauptsächlich von solchen Gesichtspunkten ausgehend abzufassen.

Jedenfalls war aus demselben die Tendenz offenkundig, mit Hilfe einer möglichsten Fruktifizierung durch verkäufliche Gruft- und Kolumbarienanlagen die Bauausführung trotz beschränkter Geldmittel überhaupt zu ermöglichen. Dieser Gedanke war also vom Architekten, sobald er sich zur Beteiligung am Wettbewerb entschloß, unbedingt festzuhalten, wofern er hier einen Erfolg zu erringen beabsichtigte, und er mußte zusehen, wie dies alles in eine architektonische Gruppe zu bringen wäre. Die meisten Projektanten haben denn auch die Geduld verloren und einen oder mehrere Programmpunkte einfach beiseite geschoben, um ihre Grundidee zur Durchführung bringen zu können, wodurch eine Reihe sonst ausgezeichneter Projekte zu Falle kam.

Die Kostensumme für den Bau selbst, ohne die innere Einrichtung, war mit 100.000 *K* festgesetzt und für die Ausführung Ziegelrohbau in Aussicht genommen. Es steht jedoch außer Frage, daß in Salzburg ein Steinbau mit allfälligem Flächenverputz weit eher den Anspruch auf den Titel einer naturgemäßen Konstruktion erheben könnte. Die Inangriffnahme der Bauausführung, welche auf Grund des vorliegenden Projektes erfolgen wird, wurde bis zur Beschaffung der nötigen Geldmittel auf einen unbestimmten Zeitpunkt verschoben.



Brunnenentwurf des Architekten Professor Dr. Max Fabiani.

Totalisateurgebäude auf dem Trabrennplatze in Baden, Niederösterreich.

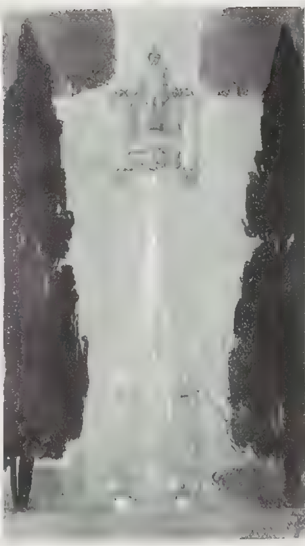
Von den Architekten Freiherrn v. Krauß und J. Tölk.

(Tafel 39.)

Dieser bereits im Jahre 1898 entstandene Entwurf gelangt nunmehr mit unwesentlichen Änderungen zur Ausführung, da bei dem von Jahr zu Jahr steigenden Besuche des Badener Trabrennens mit dem bestehenden alten Totalisateurgebäude das Auslangen nicht mehr gefunden werden kann.

Die bedeutend größere Anzahl der Einzahlungskassen (30) gegenüber den Auszahlungskassen (12) sowie der gegebene Platz zwischen den bestehenden Tribünen bedingte die Grundrißlösung in Form einer halben Ellipse: An dem gekrümmten, bedeutend längeren Teile befinden sich die Einzahlungskassen, an dem geraden kürzeren die Auszahlungskassen, im Zentralraume werden die Berechnungen vorgenommen.

Der ganze Bau wird aus Holz auf einem Betonfundament ausgeführt und mit wasserdichtem Stoffe gedeckt. Der weiße Anstrich des Holzwerkes wird durch den blauen der Blech- und Eisenbestandteile und durch hellgrüne Leistchen belebt.



Brunnenentwurf von F. Skalak (Schule des Prof. Jan Kotěra).

Brunnenentwurf für die Stadt Essen.

Vom Architekten C. Jagersberger.

Die Gruppe stellt die Vereinigung der Stadt Essen mit Preußen (im Jahre 1813) dar. Die beiden aufstrebenden Säulen sollen Essen als Fabriksstadt mit ihren vielen Schornsteinen symbolisieren.

Das Modell ist gegenwärtig in der Anhaltischen Kunsthalle ausgestellt. Mitarbeiter war hierbei Herr Prof. Emanuel Semper, der Sohn des Schöpfers der Wiener Hofmuseen und Burgtheater etc.



Brunnen vom Architekten Leopold Bauer.

Wettbewerbsentwurf für ein neues Rathaus in Kiel. (Tafel 35.)

Vom Architekten P. Nantke (Eckernförde).

Bei dem Wettbewerb für ein neues Rathaus in Kiel handelte es sich um die Aufgabe, auf einem langgestreckten, an drei Seiten freiliegenden Grundstücke ein Verwaltungsgebäude zu entwerfen, für welches die Anzahl und Größe der Räume im Programm zahlenmäßig genau, teilweise vielleicht etwas allzu kleinlich genau festgelegt war. An der angebauten Seite war eine spätere Erweiterung ins Auge zu fassen. Das nach der Tiefe stark ansteigende Gelände wirkte erschwerend.

Vor dem Rathausgrundstücke erstreckt sich zur Zeit ein teilweise mit Bäumen besetzter Platz, der sich nach einem geräumigen Wasserbecken, dem sogenannten kleinen Kiel, öffnet.

Dem hier nicht abgebildeten Lageplan zufolge war seitens der ausschreibenden Behörde vorgesehen, daß sich vor den größten Teil der Hauptfront des neuen Rathauses ein ebenfalls erst zu errichtendes Theater breit vorschieben soll, für welches im übrigen bereits Pläne in Arbeit waren. Der Platz vor dem Rathaus zerfällt dadurch in zwei nebeneinanderliegende Plätze, eine Lösung, der man jedenfalls ein Übermaß von Geschmack nicht zum Vorwurf machen kann. Legt man dabei die Haupträume an den nicht verbauten Teil der Hauptfront, an den Neumarkt, so kommen sie in die Rücklage und führen zu einer Verkleinerung der dahinterliegenden Höfe.

Der Verfasser der hier abgebildeten Lösung hat sich mit bewußter Absicht von dem Gesichtspunkte leiten lassen, die Ermöglichung einer ungezwungenen Lösung der Aufgabe den vorgenannten willkürlich geschaffenen Rücksichten voranzustellen, was bei peinlicher Auslegung der Programmbestimmungen den Entwurf allerdings von der engeren Wahl ausschließen mußte. Die Lage der Haupträume ergab sich dabei im Interesse der Schaffung großer Höfe von selbst an der größten Grundstückstiefe.

Für die Fassadengestaltung hat der Verfasser, in Übereinstimmung mit den meisten Bewerbern, Backstein, als den Verhältnissen Kiels am meisten entsprechend, gewählt.

Hoffentlich kommt die Stadt Kiel noch zu einer annehmbaren Platzgestaltung an dieser Stelle. Die im Lageplan zum Rathauswettbewerb angegebene Lösung läßt jedenfalls den wünschenswerten großen Zug und die schuldige Rücksichtnahme auf das vornehmste Gebäude der Stadt vermissen.



Der neue Undinebrunnen im Kurpark zu Baden, N.-Ö. Vom Bildhauer Josef Kassin.

Literatur.

Die Fläche. Entwürfe für dekorative Malerei, Plakate, Buch- und Druckausstattung, Vorsatzpapier, Umschläge, Menü- und Geschäftskarten, Illustrationen, Tapeten, Schwarz-Weißkunst, Textiles, Druck- und Webereischablonen, Bleiverglasungen, Intarsia, Stickerei, Monogramme, Kleiderschmuck etc. etc. Herausgegeben vom Direktor Felizian Baron Myrbach, Professor Josef Hoffmann, Professor Koloman Moser, Professor Alfred Roller. Verlag von Anton Schroll & Co. (Es erschienen 10 Hefte à K 2.40.)

In der etwas lange geratenen Inhaltsangabe fehlt merkwürdigerweise eine Arbeitskategorie, für welche mir „Die Fläche" ein nicht minder wertvolles Vorbildermaterial zu liefern scheint als für alle angeführten Arbeitskategorien — nämlich die Schildermalerei. — Ich betone das mit gutem Grunde. Denn wenn irgendein Gebiet, so ist es das der Schildermalerei, das seiner ganzen Natur nach auf die große, einfache Fernwirkung, den Totaleffekt mit Ausschluß aller Details angewiesen ist. Ganz auf diese Wirkung zielen aber die meisten und besten der Vorbilder „Der Fläche" ab. Sie sind durchaus primitivste Impression, d. h. mit den denkbar einfachsten Mitteln wiedergegebene Momenteindrücke.

Nicht in allen der auf dem Titel angeführten Kategorien kommt es aber darauf an. Fraglich kann es z. B. immer bleiben, ob gerade der Buchschmuck darauf angewiesen ist, impressionistisch zu wirken, ob ihm ein gewisser intimer Detaillismus nicht näher oder doch mindestens ebenso nahe liegt als die Impression.

Hat man sich einmal über diese prinzipielle Frage Klarheit verschafft, ist man einig geworden, wo Effekte solcher Art am Platze sind, dann muß man eine Publikation wie „Die Fläche" als in ihrer Art ganz vortreffliche Quelle für derlei Darstellungen bezeichnen.

Die Manier, die sich ab und zu bemerkbar macht, sollte uns nicht allzusehr stören; sie wird, soferne nur neue und immer wieder neue Kräfte an die Reihe kommen, ganz von selbst verschwinden. Sie haftet eben nicht der Sache an, sondern ist an Persönliches geknüpft und daher ungefährlich.

Auf alle Fälle kann „Die Fläche" als eine in ihrer Art einzige und mustergültige künstlerisch-publizistische Unternehmung nicht lebhaft und freudig genug begrüßt werden, nicht zuletzt als ein glänzendes Zeugnis des frischen und gesunden Geistes, der seit einer Reihe von Jahren die Gesamt-Schule unseres Kunstgewerbemuseums erfüllt. — Wenn nur auch in anderen unserer Kunstschulen dergleichen zu verspüren wäre.

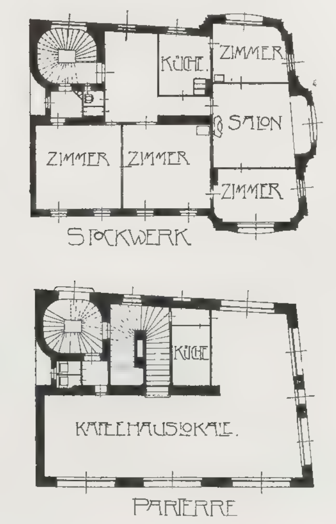
Moderne Bauformen, Fassaden, Interieurs, Details. Im Vereine mit R. Beauclair herausgegeben von M. J. Gradl. Heft 10—12. Julius Hoffmann, Stuttgart.

Der Städtebau. Monatsschrift für die künstlerische Ausgestaltung der Städte nach ihren wirtschaftlichen, gesundheitlichen und sozialen Gesetzen. Begründet von Theodor Goecke, Berlin, und Camillo Sitte, Wien. Verlag Ernst Wasmuth, Berlin. Heft 1 3.

Das künstlerisch gestaltete Schulhaus. Von Fedor Lindemann. R. Voigtländer, Leipzig.



Die Befreiung der Quelle. Brunnengruppe vom Bildhauer Josef Heu. Angekauft für den Wiener Stadtpark.



Grundrisse vom Architekten Wilhelm Wohlmeyer. (Tafel 38.)



Eisenbahnstation Kumla (Schweden). Bahnseite. Architekt Folke Zettevall.

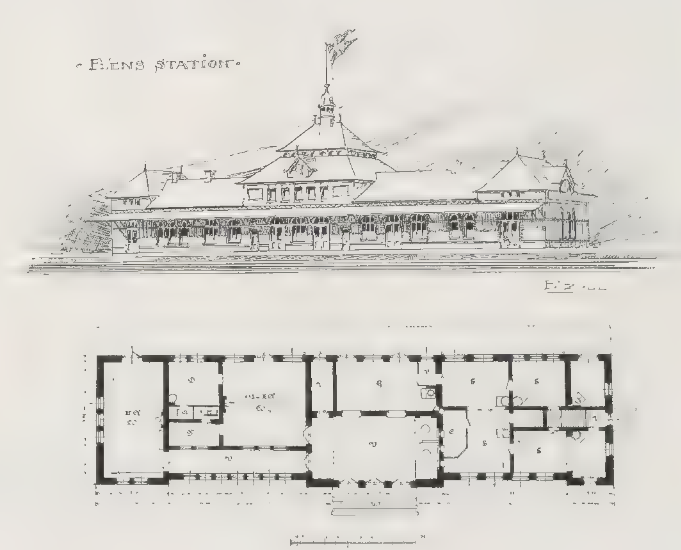
Architektur als Ausdruck.

Von Dr. Hans Schmidkunz.

In unserer Zeit besitzen wir eine verhältnismäßig reichliche Kritik im einzelnen über künstlerische Erscheinungen. Nach so vielen Vertiefungen (wenn es überhaupt solche sind) erscheint es als dringend nötig, auch die weitere ästhetische Besinnung eintreten zu lassen. Zweierlei ist es, das uns hier ganz besonders zur Klage anregt. Erstens scheint innerhalb des ohnehin nicht rühmenswert vollkommenen Hochschulunterrichtes in den Wissenschaften, speziell in den philosophischen, gerade der Unterricht in Ästhetik ganz besonders einer Revision zu bedürfen. Es würden sich wahrscheinlich recht traurige Bilder ergeben, wenn wir die gegenwärtigen Verhältnisse an den Universitäten sowie an den übrigen Hochschulen und ähnlichen Anstalten im einzelnen daraufhin prüften. Außerdem fehlt ebenso wie eine Geschichte und eine Theorie des philosophischen Unterrichtes überhaupt erst recht eine Geschichte und Theorie des ästhetischen Unterrichtes. Zum mindesten würde es wertvolle Einblicke in die Entwicklung unseres künstlerischen und pädagogischen Lebens ergeben, wenn wir wenigstens bruchstückweise der Vergangenheit des Unterrichtes in Ästhetik nachgingen. Wer an den neuen Bestrebungen der „Hochschulpädagogik" ein Interesse nimmt, kann durch Bearbeitung solcher Themen auch zu jenen Bestrebungen wertvolle Beiträge bringen.

Das ist der eine Punkt, über den wir zu klagen haben. Der andere Punkt ist der daß wir nach einer Periode reichlicher ästhetischer Theoriearbeiten in einer ziemlichen Ebbe von solchen angelangt sind. Namentlich stören uns überall die Ansprüche, die Ästhetik von vereinzelten Gebieten und von einzelnen Standpunkten aus zu behandeln. Einen interessanten Einblick in diese Einseitigkeiten gibt das einleitende Kapitel eines vor kurzem erschienenen Werkes, das trotz mancher Herausforderungen zum Widerspruch doch lebhafte Aufmerksamkeit verdient. Das „Handbuch der Architektur" bringt in seinem zweiten Teil, Band IV, Heft 4, eine Darstellung von Max Hasak: „Die romanische und die gotische Baukunst. Einzelheiten des Kirchenbaues." Darin läßt der Verfasser zunächst einige der wichtigeren Theorien über die ältere Baukunst Revue passieren. Vor allem wendet er sich gegen die Auffassung der antiken Kunst, die Bötticher in seiner „Tektonik der Hellenen" gegeben hat. Nach diesem seien die künstlerischen Formen Sinnbilder. „Des Körpers Form ist seines Wesens Spiegel." Die Formen stellen die Verrichtungen der Bauteile dar; sie sind Vergleiche — der Balken z. B. Sinnbild eines Bandes. Hasak, der diese Auffassung höchstens für das Mittelalter gelten läßt, schreitet dann weiter zu dem Standpunkt von Gottfried Semper, nach welchem die architektonischen Formen hauptsächlich von der Bekleidung roher Wände herstammten. Abgesehen davon, daß Hasak auch noch andere Auffassungen, die bei Semper in Betracht kommen, hier übergeht (die technische Bedeutung ist ja bei Semper auch eine Hauptsache), fügt er mit Recht die Warnung hinzu, im Verzieren noch kein Bilden zu sehen. Weiterhin wendet er sich ebenfalls mit Recht und mit Lebhaftigkeit gegen die ausschließliche Theorie vom Darstellen und Nachahmen in der Kunst, erinnert uns daran, wie die naturalistische Säule der Ägypter durch die stilisierte Säule der Griechen überwunden wird, und dergleichen mehr.

Für Hasak ist nun die Gotik ersichtlich ein besonderes Muster von Stil. „Die Rohform wird weder überkleidet noch in die Form eines Sinnbildes eingeschlossen, sondern sie wird zweckmäßig gestaltet." Dazu tritt natürlich die Verzierung, insbesondere durch Laub und durch Tiergestalten. Dabei möchten wir aber doch aufmerksam machen, daß die Gotik, auch wenn die Absicht der Zweckmäßigkeit vorwaltete, doch keineswegs das zweckmäßigste Bauen bedeutet, und möchten fragen, ob wirklich das angeborene Ausschmückungsbedürfnis des Menschen „der Urgrund aller Kunst am Bau" sei, wie Hasak dort sagt. Über dem Ausschmückungsbedürfnis steht ja jedenfalls ein Bedürfnis des Konstruierens, des Bildens usw. Allein noch wichtiger ist es uns, darauf aufmerksam zu machen, daß wir es ästhetisch bereits recht gut haben, wenn vom Schmuckbedürfnis ausgegangen wird; denn dadurch ist das künstlerische Produzieren und eventuell Reproduzieren überhaupt in den Vordergrund gestellt, und dadurch ist auch einer höheren



Eisenbahnstation Flens (Schweden), Fassade = Bahnseite. Architekt Folke Zettevall.

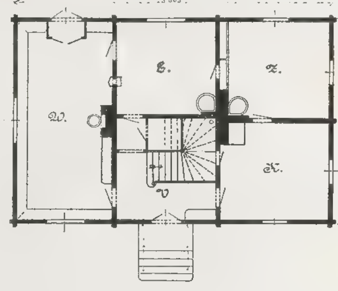
Macht gehuldigt als einem bloßen Lustbedürfnis. Eudämonistisch sind aber unsere allermeisten Ästhetiken auch insofern, als sie gar nur von der Lust des Kunstempfängers ausgehen, vielleicht auch ganz bei ihr verbleiben. Die weitaus bedeutendste ästhetische Gesamtleistung, die wir seit Jahren zu verzeichnen haben, die von Gustav Theodor Fechner, leidet ebenfalls daran, daß sie schließlich nicht viel über eine Theorie vom Lustfühlen hinauskommt. Die tiefer wurzelnde Stellung, welche die Kunst, oder das Reich des Schönen überhaupt, in der Welt einnimmt, bleibt dabei dunkel. Bei jenen vielverrufenen und immer noch klassischen Leistungen von Hegelscher und von mancher verwandten Richtung wird jener Stellung weit mehr Gerechtigkeit angetan. Speziell Friedrich Theodor Vischer hatte dafür einen tiefen Sinn. Gegen diese allerdings stark systematisierenden und idealisierenden Leistungen sind die heute vorliegenden ungefähr von der Eigentümlichkeit, die man im ungünstigen Sinne des Wortes als „Aufklärung“ bezeichnet, finden aber natürlich lebhaften Anklang, oder werden ihn finden. So z. B. die vielzitierte Theorie von Konrad Lange, welche die bewußte Selbsttäuschung in einer wahrlich nicht psychologischen Weise zum Ausgangspunkte gemacht hat; und schließlich die „Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst von Theodor Lipps. Erster Teil. Grundlegung der Ästhetik“ (Hamburg und Leipzig, Voß, 1903). Es wird wahrscheinlich nicht vielen möglich sein, sich vollständig in diese Aneinanderreihung dogmatischer Sätze hineinzulesen. Aber selbst abgesehen davon: auch hier wiederum die Beschränkung auf psychologische Interpretationen der Einwirkungen von Kunstwerken. Unsere Ästhetik leidet anscheinend unter einem steten Verlieren von Philosophie im energischeren Sinne des Wortes, obschon ihre Darstellungen an einer Allgemeinheit, welche die Antworten auf dringende Einzelfragen schuldig bleibt, nichts zu wünschen übrig lassen.



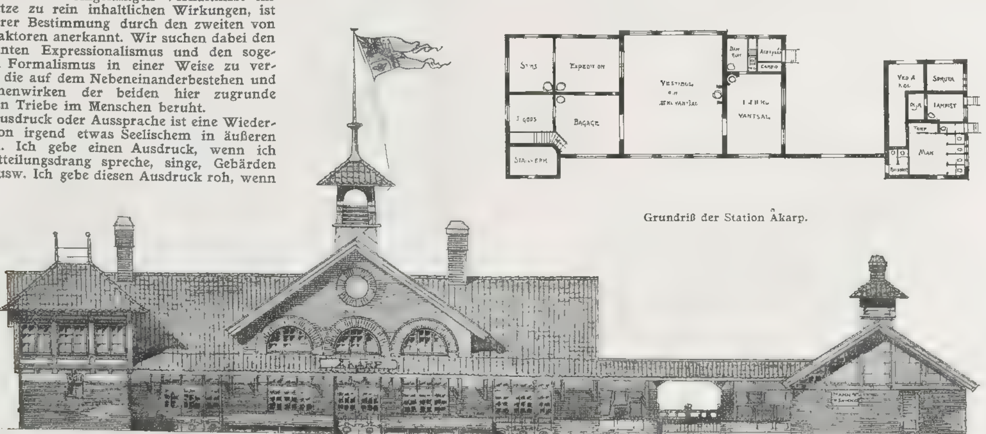
Eisenbahnstation Hedenorets (Schweden), Bahnseite. Architekt Folke Zettevall.

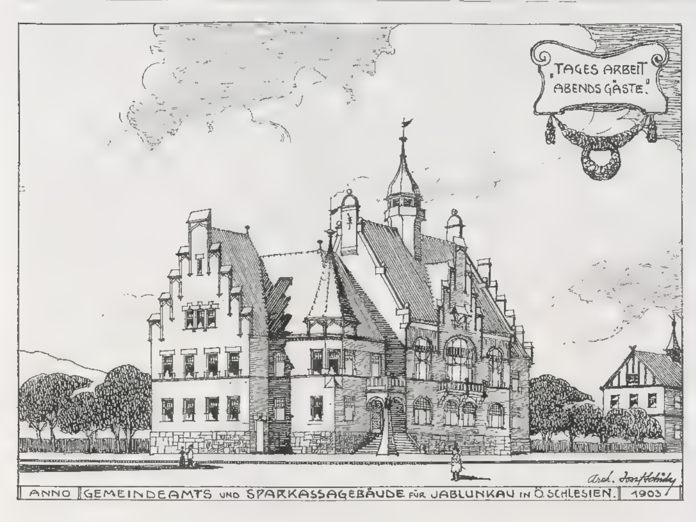
Wenn die Ästhetik einen stärkeren Einschlag von Naturwissenschaft bekommt, so muß dies nicht von vornherein als gefährlich bezeichnet werden. Tatsächlich sind manche glückliche Beiträge zur Ästhetik aus naturwissenschaftlicher Denkweise hervorgegangen; wir brauchen bloß die Namen Semper, Fechner, S. Exner zu nennen. Um so mehr wundert es uns, daß die Ästhetik heutzutage nicht von der Biologie dasjenige für sich nimmt, was ihr diese zu bieten vermöchte. Sie könnte von ihr lernen, daß den lebenden Wesen Triebe eingepflanzt sind, deren Erfüllung sich geradezu erzwingt und mitbaut an der gesamten Lebenswelt jener Wesen. Allen lebenden Wesen ist der Kenntnistrieb angeboren. Zu dieser längst bekannten Einsicht hat aber noch die weitere Einsicht hinzuzutreten, daß ein anderer, zwar nicht allen, aber manchen Menschen eigener Trieb das Interesse an den Formen der Befriedigung des Erkenntnistriebes ist. Aus diesen zwei Faktoren, also dem Erkenntnistrieb und der — richtig geleiteten — Freude an den Formen seiner Befriedigung, setzt sich der Gelehrte zusammen; auf ihnen beruht die Wissenschaft. Ein Analoges setzt nun den Künstler zusammen und begründet die Kunst: der Trieb nach Ausdruck und die zureichende Freude an den Formen, welche der Befriedigung dieses Triebes dienen. Mit diesen zwei Faktoren glauben wir gegenüber den bisherigen Einseitigkeiten der Ästhetik eine umfassende Kennzeichnung des gesamten Reiches der Schönheit gegeben und zugleich den Punkt bezeichnet zu haben, an welchem die Kunst ihren Sitz im gesamten Zusammenhange der Welt findet. Vorangestellt haben wir dabei den Trieb nach Ausdruck, das Streben nach einer Aussprache; damit ist vor allem jegliche Kunst abgelehnt, welche lediglich ein Interesse an dem äußeren Um und Auf des Schönen sein würde. Dasjenige, was die sogenannte Formalästhetik als das Wesen der Kunst bezeichnet: die wohlgefälligen Verhältnisse im Gegensatze zu rein inhaltlichen Wirkungen, ist in unserer Bestimmung durch den zweiten von jenen Faktoren anerkannt. Wir suchen dabei den sogenannten Expressionalismus und den sogenannten Formalismus in einer Weise zu vereinigen, die auf dem Nebeneinanderbestehen und Zusammenwirken der beiden hier zugrunde liegenden Triebe im Menschen beruht.

Ausdruck oder Aussprache ist eine Wiedergabe von irgend etwas Seelischem in äußeren Formen. Ich gebe einen Ausdruck, wenn ich aus Mitteilungsdrang spreche, singe, Gebärden mache usw. Ich gebe diesen Ausdruck roh, wenn ich ihn ohne spezielle Freude an den Formen der Aussprache mache; und ich gebe ihn künstlerisch, wenn diese Freude hinzukommt — natürlich einschließlich des höchstmöglichen Könnens im Hervorbringen der Formen. Nun ist allerdings schon längst häufig die Rede von „Ausdruck der Gefühle“ und dergleichen mehr. Gerade dabei aber hat man das Ausdruckswesen der Kunst verdeckt, indem man nicht daran denken ließ, daß auch andere Partien des Seelenlebens als bloß die Gefühle ihren Ausdruck haben wollen und finden. Nicht nur die sogenannten bipolaren Bestandteile unseres Seelenlebens, also die Gefühle der Hinwendung und der Abwendung, die Begehrungen und Verabscheuungen, die Urteile als Zustimmungen und Ablehnungen, sondern auch die bloßen Vorstellungen kommen hier in Betracht, mögen es nun unmittelbare Empfindungen oder Wahrnehmungen, mögen es Erinnerungen, mögen es Phantasiebilder sein. Ferner wollen neben den Vorgängen im Seelenleben auch seine Zustände und Dispositionen ihre Äußerung finden und bedürfen der theoretischen Berücksichtigung. Innerhalb der Vorstellungen handelt es sich nicht nur um kurz sogenannte innere Vorstellungen, sondern auch um, kurz gesagt, äußere


Grundriß der Station Hedenorets.

Grundriß der Station Åkarp.


Bahnseitige Fassade des Empfangsgebäudes in Åkarp (Schweden). Architekt Folke Zettevall.



GEMEINDEAMTS- UND SPARKASSAGEBÄUDE IN JABLUNKAU

Konkurrenzentwurf des Architekten Josef Schida.

1 STOCK

ERDGESCHOSS

Vorstellungen. Das Bild, das ich mir von einer jenseitigen Welt mache, drängt zu einer Aussprache, und der Anblick eines Baumes drängt ebenfalls dazu. Der Eindruck, den mir die Welt durch mein Auge macht, drängt mich zur bildenden Kunst; der, den sie mir durch das Gehör macht, zur Musik; und der, den sie mir abgesehen von den sinnlichen Eindrücken macht, drängt zur Dichtkunst und zu den poetischen Bestandteilen der anderen Künste, natürlich noch abgesehen von dem Gehörsmoment der Sprache.

Unsere Psychologien versäumen auch dort, wo sie der Ästhetik etwas bieten wollen, ein Eingehen auf diese Dinge. Der Schreiber dieser Zeilen kann mit seinem Bedauern nicht zurückhalten, daß auch die nach seiner Kenntnis bedeutendste der gegenwärtigen Psychologien, die von A. Höfler, hier Lücken zeigt. Was sie über Ausdrucksbewegungen, über den Ursprung der Lautsprache und über Musik als „Ausdruck der Gefühle" sagt, läßt ihre Darlegung „der ästhetischen Gefühle" doch nicht über das bisher Gewöhnte hinauskommen.

Eine bemerkenswerte Leistung der neueren Psychologie verlangt hier eine Erwähnung: die „Psychologie der Aussage". Dieses wichtige Spezialgebiet hat bereits regelmäßige „Beiträge" gezeitigt (Leipzig, A. Barth), in denen eine Reihe von Forschern von mehreren Seiten her zusammenarbeitet. Es ist charakteristisch, wenn auch vielleicht kein direkter Mißgriff, daß hier unter dem Begriff der Aussage nicht auch der des Ausdruckes behandelt wird. Es wird ja gut sein, Ausdruck und Aussage zu unterscheiden; jener ist nicht als diese beabsichtigt, wenn er auch unabsichtlich gewiß mancherlei Aussage enthält. Allein er ist mindestens eine Parallele zu ihr. So wie man von einer Glaubwürdigkeit der Aussage und von ähnlichem spricht, und derlei nun wissenschaftlich ergründet, so verlangen auch Eigenschaften wie die der Echtheit, der Individualität usw. im Ausdruck eine theoretische Erfassung. Wie in die Aussage, so spielen in den Ausdruck Erinnerungstreue, suggestive Einflüsse und manches andere dieser Art hinein — alles Objekte der Ästhetik oder wenigstens ihrer vorbereitenden Partien. Natürlich findet auch die Kunstgeschichte an derlei Faktoren wertvolle Objekte. Wie in jenen „Beiträgen" (Heft 2) Ernst Bernheim „Das Verhältnis der historischen Methode zur Zeugenaussage" behandelt hat, so benötigen wir analoge Untersuchungen z. B. über das Verhältnis der Kunstwissenschaft zu den Phänomenen des Ausdruckes.

Am ehesten hat man den Ausdruck zu verstehen angefangen in der Tonkunst. Hier wird er zu einem Kampfruf der modernen Strömungen mit einem Protest gegen leeres Formenspiel und dergleichen. Er tritt ungefähr an Stelle dessen, was früher die sogenannte Idee bedeutet hat. In den Streitigkeiten um die Programmusik wird aufmerksam gemacht, daß diese nicht so sehr eine Abbildung äußerer Vorgänge als vielmehr eine Aussprache unserer Eindrücke von ihnen sein will und sich schließlich von anderer Musik mehr nur durch die Bindung an eine sprachliche Darlegung unterscheidet. Man sagt häufig, Architektur und Musik könnten mit den übrigen Künsten gar nicht in eine gemeinsame Betrachtung einbezogen werden. Architektur und Musik seien freibildend, die übrigen Künste, namentlich Plastik und Malerei, seien darstellend und finden in der treuen Nachahmung der Natur ihr Höchstes. Nun ist es völlig falsch, von einer Nachahmung oder Darstellung der Natur zu sprechen, wenn man diese Worte gehörig ernst nimmt. Keine Rede davon, daß ich einen Menschen künstlerisch nachbilde! Die Bildung eines Menschen von Fleisch und Blut muß ich ganz anderen Kräften überlassen. Künstlerisch kann ich lediglich die Formen, in denen ich ihn sehe oder ihn mir denke, wiedergeben. Wenn ich jedoch als Tonkünstler das innere Klingen, das durch irgendwelche Eindrücke der Außenwelt in mir entsteht, musikalisch ausspreche, so tue ich nichts wesentlich anderes als in den vorigen Fällen. Und wenn ich als Baukünstler meine Auffassung von irgend etwas sehr Heiligem oder sehr Profanem, — wenn ich die Art und Weise, wie einem sehr überirdischen oder sehr irdischen Bedarf nachgekommen werden soll, — und wenn ich schließlich meine Bilder von statischen Verhältnissen in architektonischen Leistungen ausspreche, so ist es schließlich im Wesen auch nichts anderes, als wenn ich einen Menschen oder ein anderes Objekt „abbilde".

Viel Aufmerksamkeit wurde verwendet auf die Unterscheidung von einer ganz freien und einer dem Bedürfnis dienenden Kunst. Auch hier scheint es uns, daß die Unterscheidung den Tatsachen Gewalt antut, und daß eine Ästhetik des Ausdruckes dieses Moment des Bedürfnisses und der Bedürfnislosigkeit mindestens in seiner Bedeutung sinken läßt. Unter Bedürfnis versteht man meistens ein Bedürfnis im engeren Sinne, d. h. den Bedarf, den Gebrauch in der vorwiegend technischen Bedeutung des Wortes. Tatsächlich ist dieses engere Bedürfnis einer der Anlässe des künstlerischen Schaffens. Uns scheint es jedoch nur ein spezieller Fall von Bedürfnis im weiteren Sinne zu sein, und scheint zu diesem jegliches Streben nach einer Aussprache zu gehören. Zum Streben nach Aussprache gehört aber hinwider auch der Fall, daß wir von einem Bedürfnis engeren Sinnes sprechen wollen. Ich brauche ein Haus zum Wohnen, einen Stuhl zum Sitzen, und will nun nicht nur diesen Bedarf befriedigt haben, sondern sehne mich vielmehr auch danach, von diesem Bedarf und von seiner Befriedigung in den dazu passenden Formen zu sprechen. Dieses Sprechen mag auch ein Plaudern und Schwätzen sein, mag pathetisch und stillbescheiden vor sich gehen, und was derlei Verschiedenheiten mehr sind, die eben die architektonischen und dann weiterhin die tektonischen Formen überhaupt mitbestimmen.

Gegenüber dem Gewicht, das auf das Bedürfnis im engeren Sinn als einen gewichtigen Faktor der Kunst gelegt wird, und gegenüber den sich hier anschließenden Gedankengängen von Zweckmäßigkeit usw. möchten wir darauf hinweisen, daß auch die Nichtbefriedigung von Bedürfnissen und das unzweckmäßige, „unpraktische" Vorgehen als Motive zum künstlerischen Arbeiten in Betracht kommen. Die Menschen sind eben nicht immer sehr praktisch, und dieses Unpraktische drückt sich schließlich auch in der Kunst aus. Der Bann falscher Institutionen spricht sich künstlerisch ebenso aus wie der Erfolg zweckmäßiger, wahrhaftiger Einrichtungen. Sind wir unpraktisch, so verrät sich dies an zahlreichen Stellen und nicht zum letzten in der Kunst, die eben eine ganz besonders aufrichtige Ausplauderin und Verräterin so mancher Intimitäten von uns ist.

Daß das Bedürfnis die Form umbildet, ist eine alte kunsthistorische Regel. Daneben wurde bisher auf die immanenten Umbildungen der Form weit weniger Gewicht gelegt; und Gottfried Semper dürfte daran nicht ohne Schuld sein, indem bei ihm das spezifisch Artistische hinter dem spezifisch Technischen einigermaßen zurücksteht. Wenn wir nun mit dem Streben nach Ausdruck die Freude an den Formen des Ausdruckes als eine ganz eigene biologische Kraft bezeichnen, so dürfen wir doch wohl voraussetzen, daß auch diese Kraft trotz aller Abhängigkeit von dem anderen

Faktor, dem bloßen Streben nach Ausdruck, auch ihr immanentes Leben lebt. Wenn irgendeine kunsthistorische Epoche Formen liebt, welche ein gewisses Mittelmaß nach der Breite überschreiten, so läßt sich erwarten, daß man bald darauf zum Mittelmaß zurückkehrt, vielleicht mit einem Hinübereilen über das Mittelmaß zum entgegengesetzten Extrem. Derlei Wandlungen treten an die Seite von solchen Wandlungen der Formen, welche direkt vom Zweck abhängig sind; wir werden sie noch als historische Mächte kennen lernen.

Wie in der jüngsten Zeit die Erkenntnis der Ausdrucksbedeutung aller Kunst erst allmählich zu dämmern beginnt, ist nicht uninteressant zu verfolgen. Voraussichtlich werden bald diejenigen Ästhetiker der Vergangenheit in unserer Schätzung steigen, welche sich als Vorgänger einer Ausdrucksästhetik erweisen. Die Darlegung, welche Robert Zimmermann in seiner „Geschichte der Ästhetik“ von der Kunstphilosophie Herders gegeben hat, und die auch auf seine Behandlung der Musik eingeht, läßt kaum vermuten, wieviel diesem Klassiker eine expressionalistische Ästhetik verdanken kann. Dagegen erscheint Herder in den „Elementen der musikalischen Ästhetik“ (1900) von Hugo Riemann, der bereits zur Ausdrucksästhetik wesentliches beigetragen hat, als ein Teilnehmer dieser Auffassung. Was speziell die Architektur betrifft, so hat namentlich der Architekt Theodor Fischer in seiner künstlerischen Praxis und in theoretischen Äußerungen lebhaft betont, daß auch Architektur Ausdruck ist. Allerdings besagt dies für die fachmännische Kunstgeschichte, namentlich angesichts unserer klassischen Autoren der Baugeschichte, nichts Neues mehr. Leicht wird man diesen Gedankengängen zustimmen, wenn man etwa an Kindergruppen denkt, die der Erbauer eines Schulhauses über einem Portal anbringt. Im Kunstgewerbe wird auch niemand den Emblemen und ähnlichen Erscheinungen abstreiten, daß sie ein sogenannter Ausdruck sind (Embleme z. B. werden definiert als die symbolische Darstellung eines bestimmten Begriffes durch eine Gruppierung von Werkzeugen, Instrumenten usw.). Allein alles dies würden doch nur Nebendinge sein. Man muß erkennen, daß gerade in den Hauptzügen architektonischer, kunstgewerblicher und anderer Kunstleistungen eine Aussprache seelischen Inhaltes stattfindet. Über „Das Kunstgewerbe als Ausdruck“ hat der Schreiber dieses in einer eigenen Darlegung gehandelt, welche in der „Dekorativen Kunst“ erscheinen soll. Am klarsten wird uns die Sache, wenn wir an den Begriff des Stiles als einer Markierung der jeweiligen Zeit denken. Vergleichen wir auch nur in gröbsten Umrissen die antike, die mittelalterliche und die neuzeitliche Kunst miteinander, soweit derlei Unterscheidungen überhaupt einen Sinn haben, so drängt sich uns z. B. der Gegensatz auf, daß die antike Kunst eine Aussprache von Lebenslust, Erzählerlust, Spielfreude usw. ist, denen gegenüber im Mittelalter andere Mächte stärker werden. Die Überwindung des Stofflichen, speziell des Leiblichen durch das Geistige tritt hier in ähnlicher Weise hervor wie bei der griechischen Kunst die Versinnlichung des Geistigen. Das Belehrende und Erbauende tritt an die Stelle der Schaufreude des Griechen. Dann wiederum das Prunkinteresse der Neuzeit u. dgl. m. In der neuesten Neuzeit fällt uns eine Vorliebe für übermäßig schlanke, geschlungene, fast materielose Formen auf. Dafür ergibt sich eine naheliegende Erklärung aus der Enge unseres Wohnungslebens in den größeren Städten. Dazu tritt nun aber noch manches, was mehr als eine solche Angelegenheit äußerer Technik ist. Wir wollen diesen technischen Bedarf an raumsparenden und raumausnützenden Linien auch mit unseren Gefühlen umfassen und mit unseren sinnlichen Interessen aussprechen. Wir fangen an, für derlei Formen in extremer Weise zu schwärmen; wir wollen uns weiterhin als eine feine Gesellschaft zeigen, die über die Roheit vergangener Zeiten hinaus ist. Das ergibt z. B. im Kunstgewerbe eine stete Verdünnung des Stengels unserer Trinkgläser. Der moderne „Römer“ erweist sich in dieser Beziehung als ein ganz kurios verräterisches Ding. Natürlich kokettiert man auch gern mit Derbheit; dafür vermag der „Römer“ ebenfalls einen dickstengeligen Ausdruck zu geben.

Wie der Geist verschiedener Zeiten, so spricht in der Kunst auch der Geist verschiedener Länder. Es kann natürlich unmöglich alles in der Kunst restlos auf das „Land“ zurückgeführt werden. Wir hören beispielsweise von der gotischen Zeit, daß die süddeutsche Tischlerei die Umrahmungen verziert und die Füllungen glatt läßt. Dagegen lasse die niederdeutsche das Rahmenwerk knapp gegliedert; „die Schmuckformen sind hauptsächlich auf die Füllungen verteilt, die Verbindungen der Türen sind durch Eisenbänder und Schlösser klar ausgesprochen. Die ornamentalen Formen sind der Technik des Holzschnitzens angepaßt, zum Teil aus ihr hervorgegangen“ usw. (Führer durch die Sammlungen des Kunstgewerbe-Museums, Berlin, 11. Auflage, S. 14 und 17). Von dem Mobiliar der Renaissance hören wir eine ähnliche lokale Gegenüberstellung (R. Heere, Stillehre für das Kunstgewerbe, 4. Auflage, 1900, S. 63): „Zwei verschiedene Auffassungen stehen sich hier gegenüber. Die eine arbeitet das Flächenornament des gotischen Möbels zu runder Modellierung bis zum Hochrelief heraus, besonders am Rhein und in Norddeutschland heimisch. Die andere, süddeutsche Richtung bildet das Holzmöbel im engen Anschluß an die Architektur der Renaissance um.“ Der zweiteilige gotische Schrank werde zur zweigeschossigen Palastfassade. Nur fragt es sich, wieviel von diesen Verschiedenheiten direkt auf verschiedenen Bedarf der klimatisch und sonstwie verschiedenen Länder zurückgeht, und wieviel auf anderer Kausalität beruht, also insbesondere auf einem selbständigen Weiterwirken der einmal vorhandenen Formen. — Eine wertvolle Unterscheidung, kurz gesagt, des praktischen und des ästhetischen Prinzipes im Kunstgewerbe hat A. Schestag gegeben in seinem Aufsatz: „Zur Entstehung des Biedermeierstiles“ (Kunst und Kunsthandwerk, VI. Jahrgang, Heft 6 und 7). Die Gotik zeige ein weniger architektonisches und mehr direkt praktisches Kunstgewerbe (was uns allerdings irrig zu sein scheint); in der Renaissance trete nun das architektonische Prinzip ins Kunstgewerbe ein, vorwiegend durch die Vorliebe für Symmetrie, und steige dann gegen die Empirezeit immer mehr an, bis endlich die Biedermeierzeit zu möglichst praktischen Formen zurückführe (was uns auch wieder nur teilweise richtig zu sein scheint), und zwar unter englischem Einfluß. Nun dürfte diese scharfe Scheidung von praktischem und ästhetischem Prinzip nicht nur historisch zu weit gehen, sondern auch noch andere gewichtige Faktoren zu wenig berücksichtigen. Im großen ganzen haben wir zu allen Zeiten solche Eigenprodukte der Zeit im Kunstgewerbe, welche architektonisch gedacht sind, und hinwider solche, welche spezifisch technisch, also z. B. tischlerisch u. dgl., gedacht sind. Außerdem aber stehen neben den Zeitprodukten engeren Sinnes solche Produkte aus der betreffenden Zeit, welche jeglicher anderen Zeit ebensogut angehören könnten. Wie sehr viele technische Formen (nicht nur ganz schmucklose, sondern auch Schmuckformen) durch die Jahrhunderte gehen, schon vom alten Ägypten an, wurde dem Schreiber dieses nicht bald so klar wie durch die Forschungen von Alfred Gotthold Meyer über die Typen der Möbelformen. Dabei zeigt sich auch in einer sonst gern übersehenen Weise der Gegensatz von Gebrauchsstücken und von Prunkstücken. Der Umstand, daß die Gebrauchsstücke meistens verfallen, und daß vorwiegend Prunkstücke sich erhalten, verfälscht immer einigermaßen unsere Beurteilung der Zeiten. Selbst so wertvolle Ausstellungen wie die von altem Porzellan, die jetzt in Troppau, in Berlin und in Wien stattfanden und stattfinden werden, sind in der Gefahr, uns in dieser Beziehung irre zu führen. Gerade solche Materialien, welche wie das Porzellan sich speziell zu der Befriedigung verfeinerter und prunkhafter Bedürfnisse eignen, sprechen ganz besonders nur von bestimmten, und zwar mehr gekünstelten Partien des Seelenlebens einer Zeit. Jedenfalls müssen jene Unterscheidungen zwischen praktischer und architektonischer Behandlung des Kunstgewerbes mindestens ergänzt werden durch die Unterscheidungen erstens derjenigen seelischen Inhalte, welche in einer Zeit und in einem Lande zum Ausdruck drängen, und dann zweitens der verschiedenen Interessen, die gerade an den und den Formen genommen werden.

Wenn wir auf die Architektur als Ausdruckskunst noch näher eingehen wollten, so würde sich vieles über das Kunstgewerbe Gesagte hier wiederholen, gemäß dem gemeinsamen Gebiete der Tektonik, das beide fast ganz umspannt. Eine besondere Aufmerksamkeit verdient aber eine sonst selten beachtete Seite der Architektur: nämlich, abgesehen von dem Bau der einzelnen Gebäude, ihre Stellung gegeneinander und gegen unbebaute Flächen. Es handelt sich hier um eine Analogie zu den Aufstellungsfragen auf dem Gebiete der Wohnungsausstattung. Wir halten beim Thema des Städtebaues. Nun müssen wir vor allem zurückgreifen auf unsere Warnung, allzuviel Zweckmäßigkeit und Bedürfnis dort zu sehen, wo das Unzweckmäßige und die Vernachlässigung des Bedürfnisses eine ganz wesentliche Rolle für die Kunst spielen. Unser Städtebau hat viel zu tun, um aus dem Unhygienischen und Verkehrswidrigen in ihm herauszukommen. Von solchem steckt noch viel mehr in unseren Städten, als man sich zunächst klar wird. Und gerade dieses viele Negative findet seinen positiven künstlerischen (oder auch recht wenig künstlerischen) Ausdruck. Es ist, als ob Preise ausgeschrieben würden auf die künstlerische Illustrierung von Verkehrshemmungen. An dieser Stelle ist es nun freilich nicht möglich, die ganze Stadtbaufrage aufzurollen. Nur ein einziger Punkt sei diesmal herausgegriffen. Längst besteht in unseren großen Städten das Bedürfnis, aus der Zusammendrängung des Verkehres in irgendeinem Niveau herauszukommen. Der Bedarf verlangt eine Dreischichtung des städtischen Verkehres. Nur daß dieses Verlangen nicht recht erkannt wird; kaum daß eine oder die andere Hochbahn oder Unterbahn den Anfang davon macht! Noch gänzlich scheint in weiteren Kreisen der Gedanke zu fehlen, daß sich der größte Teil des Fußgängerverkehres in ein höheres Niveau verlegen läßt. Überführungen von Gehwegen durch eiserne Treppen usw. über einen vielbewegten Platz hinweg könnten davon bequem den Anfang machen. Nun ist es für die Kunst nicht gleichgültig, ob sie dem dient, was tatsächlicher Bedarf ist, oder dem, was nicht tatsächlicher Bedarf ist. Versuchen wir in einer Großstadt unsere durchschnittliche Höhe des Gesamtverkehres in Straße und Haus zu denken, so gelangen wir mindestens bis zum ersten Stockwerk. Entschließt man sich endlich, in solcher Stockwerkshöhe Fußsteige anzulegen, die etwa arkadenartig in die Häuser hineingebaut sein könnten, so würde man zugleich einen technischen Bedarf befriedigen und auch der Kunst Gelegenheit geben, von diesem Bedarf und von seiner Befriedigung zu sprechen. Sie würde die Beziehung dieses mittleren Niveaus zu der Gesamtheit des Haus- und Straßenverkehres anschaulich darstellen; sie würde für den Verkehr von der Straße in die Geschäftsläden eine nicht nur bequemere, sondern auch anschaulichere Gestaltung vorführen, als heute möglich ist. Die gegenwärtigen Verhältnisse des künstlerischen Städtebaues sprechen manches Unzweckmäßige aus und manches Zweckmäßige nicht aus. Denken wir uns eine Überwindung dieser Verhältnisse, so sehen wir wiederum, wie auch in der Architektur die Ausdrucksfragen voranstehen.

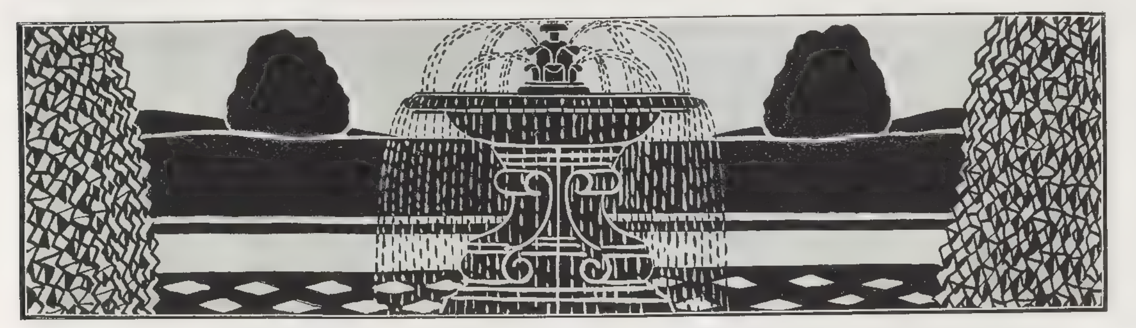
Eine wertvolle Förderung des Problems des Städtebaues bietet die neue Zeitschrift „Der Städtebau“, die noch den Namen des verewigten Camillo Sitte trägt (Berlin, E. Wasmut; bisher vier Hefte). Sie würde ihre einzelnen Darbietungen wohl noch wertvoller machen, wenn sie zu diesen mannigfachen Vertiefungen auch die von uns eingangs ersehnte weitere Besinnung über die Grundlagen der Kunst hinzufügte. Man ist freilich geneigt, derlei theoretische Besinnungen für überflüssig zu halten. Allein man könnte dann auch den Hunger für überflüssig halten. Nicht nur Hunger und Liebe, sondern auch Erkenntnistrieb und Ausdrucksbedürfnis und Formenfreude sind menschliche Mächte, die sich ihre Befriedigung erzwingen, mag ihnen auch noch so viel in den Weg geworfen werden.

Schwedische Eisenbahn-Empfangsgebäude.

Die schwedischen Staatsbahnen widmen den Hochbauten auf ihren Strecken mehr Aufmerksamkeit als viele Eisenbahnverwaltungen des Festlandes. Ihr Architekt, Herr Folke Zettevall, hat es verstanden, bei einigen seit einer Reihe von Jahren im Bau begriffenen neuen Linien, insbesondere im Nordlande, Empfangsgebäude zu schaffen, denen ein charakteristisch schwedisches Gepräge anhaftet.

Er brachte je nach den Bedürfnissen und lokalen Verhältnissen reinen Holzbau, Putzbau, Ziegelrohbau und Steinrohbau zur Anwendung. Im waldreichen Gebirgslande entstanden einige geschickt angeordnete Blockhäuser, von denen wir das kleine Empfangsgebäude der Station Hedenorets im Nordlande vorführen. Von den beiden etwas größeren Bauten, in Station Flens und Station Kumla, zeigt das erstere Putzbau in Verbindung mit Ziegelrohbau und das letztere Kalksteinrohbau. In beiden Fällen sind die freistehenden Baukörper durch Dachformen belebt, die wirksame Konturen und lebhafte Silhouettenwirkungen besitzen. Der jüngste Bau in Åkarp, bei welchem der rote Ziegelrohbau mit Holz in Verbindung tritt, bringt durch die Kombination des Empfangsgebäudes mit einem Stellwerksturm und einem Nebengebäude eine sehr eigenartige Lösung. Die Grundrisse sind im allgemeinen unseren Typen verwandt und enthalten die üblichen Gebäudeteile: Warteräume (*W*), Vorhallen (*V*), Kassen (*C*), Gepäckabfertigung (*G*), Verkehrskanzlei (*E*), Damenzimmer (*D*), Toiletten (*T*). Der Aufbau variiert aber sehr mannigfaltig und zeigt das Bestreben, von der bei uns so verbreiteten Normalisierung abzugehen und in allen wichtigeren Einzelfällen durch selbständige Lösungen zu wirken, die aus den speziellen Bedingungen hervorgehen. Die gegebenen Beispiele sind nur aus einer zahlreichen Reihe von Ausführungen herausgegriffen, die frisch und lebendig wirken.

Richtigstellung: Auf Tafel 30 und in dem zugehörigen Texte: Miroutzkirche in Suczava, fehlt die Bemerkung, daß die ersten Restaurierungspläne zu dieser Kirche vom Architekten k. k. Oberbaurat Karl Schaden verfaßt und bei der Ausführung in allem Wesentlichen beibehalten worden sind. D. R.



Kopfleiste von Jos. Strejc (Schule Prof. A. Roller).

Aus den Papieren eines altdeutschen Baumeisters.

Von Joseph Aug. Lux.

Das treuherzige Bild eines deutschen Baumeisters ist in der Selbstbiographie des Augsburger Architekten Elias Holl (1573—1646) gezeichnet, mit einigen Strichen, schlicht und derb und von packender Anschaulichkeit wie ein Holzschnitt von Albrecht Dürer. Und hinter dieser scharfumrissenen Persönlichkeit taucht ein anmutreiches Städtebild empor, das altertümliche Augsburg mit seinem festgefügten Zunftwesen, das klar durchgebildet und reich gegliedert bis zur Wunderlichkeit den Geist der Gotik trug, die beim Erscheinen des Meisters Elias in Augsburg herrschte. Johannes Holl, der Vater, war noch Gotiker; der Sohn ein Träger des Renaissancegedankens, also für seine Zeit ein Moderner. Vater und Sohn, das waren zwei Welten, zwei Kunstepochen, durch eine Kluft getrennt. So sehr verleugnete der Jüngere den Glauben des Älteren, daß er in seinem Schaffen die leisesten Anklänge an die Vergangenheit vermied und mit den Werken der Vorzeit in einer Weise aufräumte, die bis zur Unduldsamkeit ging. Das konnte nur ein Großer wagen. Mit beispielloser Schnelligkeit vollzog sich die Umwandlung der Gotik in die Renaissance. Dem Augsburg von damals gab er den Stempel seines Geistes, den es heute noch trägt. Solcherart blieb seine Persönlichkeit sichtbar, jeder Erker, jede Torwölbung trägt einen Zug seines Wesens. In mehrfacher Hinsicht ist sein Beispiel interessant. Die sieghafte Gewalt, mit der er gegen das Veraltete, Unzeitgemäße auftrat, gibt seiner Erscheinung fast die aktuelle Bedeutung eines Gleichnisses mit neuzeitlichen Strömungen. Das vertrauensvolle Entgegenkommen der Bürgerschaft, die das unsterbliche Verdienst erwarb, dem Genius keine Schranken gesetzt zu haben, enthält eine feine Lehre, eine kluge Mahnung. Aber über alle zeitgemäße Nutzanwendung hinaus liegt das Herzstärkende und unvergänglich Wertvolle in der Schilderung des Werdeganges eines deutschen Baukünstlers. Was er von Jugend auf studiert und gelernt hat, was er in seinen „Werken und Gebeuen für einen gebrauch gehabt, diss und jeness zu pauen und zu machen", das hat er im fünfzigsten Jahre seines Lebens niedergeschrieben, zu Nutz und Frommen der Nachkommenden. „Und ist disess nit von der Mainung geschehen, dass ich mir wolte ein Ruehm dadurch machen, sondern nur zur gedehtnuss, dass es in's künfftig mir noh ingedench bleibe und ich andern, so ich dass Leben von Gott noch lenger haben solte, auch dessen underweisen köndte, darzu Gott sein gnad verleihe. Amen!"

Der wackere Meister, der, von dem Geiste einer neuen Zeit erfüllt, baukünstlerisch als Revolutionär auftrat und auf den Trümmern seiner Väter Werke die Denkmäler seines eigenen Könnens errichtete, schöpfte nichtsdestoweniger seine Kraft aus einem unmeßbaren Erbteil, das er von seinen Altvordern übernommen. Dieses urväterliche Erbteil war eine feste handwerkliche Tradition, in der die werkmäßige Erfahrung vieler Geschlechter ruhte und die ihn befähigte, die neuen Kunstanschauungen, die er aufgenommen, dem Leben und den Bedürfnissen seiner Vaterstadt dienstbar zu machen. Der Mann, der durch viele Reisen nach Venedig des klassischen Geistes, der in Italien wiedergeboren ward, teilhaftig geworden, stand mit beiden Füßen fest an dem Boden altdeutscher Zunft. Er war zunächst Handwerker wie alle Künstler seiner Zeit. Mit Hans Sachs, Albrecht Dürer stand er in einer Linie. Einem Maurergeschlechte entsprossen, wurde er wieder Maurer. Als sein Vater starb, war er zwanzig Jahre alt. Er hatte sein Meisterstück noch nicht gemacht und durfte als lediger Geselle einen unvollendet gelassenen Bau des Verstorbenen nicht fertigstellen. Da war er, wie es das gute Herkommen verlangte, entschlossen, sich auf die Wanderschaft zu begeben. Aber Gott Hymen wendete sein Schicksal. Die schöne Maria Burkartin, des seligen Kuttelwäschers Christian Burkarts schöne Tochter, benahm ihm alle Wandergedanken. Er heiratete am 2. Mai 1595, hatte am 25. Mai „die Meisterstuck fürgerissen" und wurde darauf zum Meister ernannt. Als tüchtiger, umsichtiger Hausvater leitete er mit der richtigen altdeutschen Philisterhaftigkeit seine Aufzeichnungen mit einer Art Haus- und Familienchronik ein, darin die Geburt seiner 13 Kinder, die vorkommenden Krankheiten und Unglücksfälle, das Befinden seiner teueren Ehehälfte, Hochzeit und Kindstauf und andere Vorkommnisse des privaten Lebens gewissenhaft eingetragen waren. Hausbackene Behäbigkeit, Butzenscheibenromantik, altdeutsche Stubenpoesie bilden den Grundzug dieses Mannes, der, wie Hans Sachs aus seiner Schusterwerkstatt, aus der Enge seines bürgerlich zünftigen Daseins in die ideenreiche Geisteswelt des Humanismus hinaussah. Das Wissen, das er mit seinem handwerklichen Können verband, bestand nicht aus trockener Gelehrsamkeit, nicht aus blutleeren Schemen, nicht aus reißbrettmäßiger Klügelei; es war durch Anschauung erworben, und was er schuf, war aus lebendiger Anschauung heraus geschaffen. Darum war sein Schaffen niemals ein Kopieren, sondern schöpferisches Gebären. Die empfangenen Eindrücke und Anregungen verarbeitete er zu seinem eigenen Wesen, ehe er sie wiedergab. Und sein Wesen wurzelte im deutschen Handwerk. Er wußte, woran er war, wenn er etwas tat. Die neuen Ideen, die er von fernher aufgenommen, hat er verdeutscht. Er hat sie aus dem Welschen ins Schwäbische übertragen, in den Dialekt der Heimat. Er hat das enge, mufflige, gotische Augsburg, die Stadt der Handwerks- und Gewerbebanden, verwandelt in die Stadt des Welthandels, wo das Haus Fugger herrschte; er hat die humanistischen Ideen seiner Zeit mit den Ausdrucksmitteln des Baukünstlers gepredigt. Freilich sein lapidarer Humanismus, der den hellenischen Geist aus den Händen Italiens empfing und auf Augsburger Boden verpflanzte, war von kernig deutscher Art. Etwa wie Luthers Bibelübersetzung. Also etwas fürs Volk. Überdies waren die Geister vorbereitet, die Augsburger Konfession war vorangegangen. Und dann war er im Grunde selber ein echtes Kind seiner Stadt, ein Bürger, ein Handwerker. Vom Handwerk ging er aus, was er an Wissen hinzugewann, war anschauungsmäßige Erfahrung, kein gedankenblasser Kunstbegriff. Drum blieb er allen verständlich, frisch und unmittelbar, individuell und durchaus volkstümlich.

Als Elias Meister geworden war, begann er sofort mit großer Energie seine bürgerliche Bautätigkeit. Es sind zunächst kleinere Bauten, Umbauungen, Renovierungen, die ihn in Anspruch nehmen. Er vergißt nicht die dankbare Anerkennung, wenn er einen guten Bauherrn gehabt, „mit tapferer Bezahlung und mit Essen und Trinken nach Notdurft". In seiner Anfangszeit hatte er im Hause des Hieronymus Harter große Änderungen vorzunehmen. Er hat ihm zuerst „eine Schreibstuben zugericht, auch im vorderen Haus ein Gewölb ausgebrochen und einen steinernen Schaft daruntergesetzt, dass jetzund der Thennen auf zwey Seyten frey steht; item eine gemauerte Stiegen in diesem Thennen ins Haus hinauf, die Kuchen und anders zugericht und das Haus neu decken lassen; mehr in dem oberen Hof an der Abseithen, darunter die Schreibstuben ist, zwey schöne gewölbte Gänge halb in's Dach hinaus gewölbt, künstlich seynd beede Gäng obeinander mit Geländer und mit weissem Marmorstein gepflastert. So seynd auch gemeldte 2 Gäng sammt deren Decken darob unter der Altana, welche mit Kupfer gedeckt, alles mit zierlichem Modelwerk gemacht, ingleichen auch die andere Abseithen gegenüber und ein schön geziertes Sälen mit weisser Arbeit gemacht, oben ein gemauerte Stiegen biss unters Dach, so hat auch diese Abseithen eine Altana mit Kupfer gedeckt und gegen obermeldete gewölbte Gäng von der einen Abseithen zu der anderen herum am vorderen Hauss ist der obriste Thennen auch wie die Gäng mit Marmorstein gepflastert" etc. Der antiquarische Reiz der eigenen Worte des Meisters, die schwerfällige treuherzige Schilderung des Zuständlichen sind allein imstande, das Bild des Bauwerkes plastisch aufleben zu lassen. Ohne Zweifel handelte es sich um ein Kaufmannshaus. Aber man kann aus diesem kleinen Beispiele ersehen, daß der Meister keinen Nebengedanken hatte, sondern geradewegs auf das Zweckliche losging. „Mehr im untern Haus," fährt er fort, „so am Hundsgraben stosst, das alte Haus abgebrochen, die Hofstatt gemauert, und ein neues der Länge nach dem Hundsgraben, 56 Sch. und 30 Sch. tief, zween Gaden hoch und auf zwei steinerne Pfeiler gewölbt, zu halb am Hauss gegen dem Hof ein gewölbten Keller gemacht, im oberen Gaden auch eine schöne Stuben und zwei Kämmeren, davon eine schöne Kuchen und feine Thennen. Item 2 Abseithen an dieses Haus gebaut, 40 Schuh lang, eine schöne grosse Waschkuchen und Badstuben, Wildbad, eben darauf eine Stuben und Kammer, auch hats in der anderen Abseithen eine Stieg biss in den oberen Hof hinauf, die Pferd auf und ab zu führen, und unter dieser Stieg eine gewölbte Ross Stallung."

Einem Bierbrauer hat er auf sein Haus „drei Gaden aufbaut, und mit zwei grossen Schiessern aufgemauert", am vorderen Schießer hat er selbst eine große Sonnenuhr gemacht; dann hat er ihm „einen Keller unter dem oberen ausgegraben, und gewölbt mit ziemlicher Gefahr, auch aussen das ganze Hauss mit einer neuen Austheilung von Quater Stucken nur mit der Weise zuwegen gebracht; ist ein verdingter Bau gewesen". Einem anderen Bierbrauer hat er „in seiner Behaussung ein neu Präuhauss zugericht und erbaut, Keller und Stallung gewölbt, eine neue Dörr gemacht und viel anderes verkehrt und zugericht". Auch bei einem dritten Bierbrauer gibt es mannigfache Neugestaltung, ein neues Brauhaus, eine neue Dörre, neue „Thennen-Schwelk", einen Keller auszugraben und einzuwölben, Braupfannen einzumauern und vieles andere im Hause umzubauen. Man sieht, schon im ersten Jahre seiner Tätigkeit hat der Meister alle Hände voll Arbeit. Dies Zutrauen auf seine Geschicklichkeit wird größer, die Aufträge mehren sich. Ein Herr Antoni Garben hat von den Hernoldischen Erben ein Haus beim Weinstadel gekauft. Das soll Meister Elias umbauen. Er kann es sich nicht versagen, an diesem Haus ein Stück ältestes Augsburg zu schildern. Ein Stück meisterhafter Stimmungsmalerei, Ostade oder Teniers verwandt. Muffelnder Hausgeruch umschwebt die wenigen Worte, als er sagt: „In

diesem Hause war der ober Gaden noch unausgebaut, hatte auch diese Behaussung keine Einfahrt, sondern drei Stapfeln zur Thür hinauf und hatte kein dreieckigts Ausschüssel und sonstens auch inwendig schlecht gebaut, stosst oben am Gässl hinten an Affenwald, ein zimlich grossen Garten, alles mit Gemäuer eingefangen."

Zwei Jahre lang hat er an diesem Hause gebaut, zwei Einfahrten gemacht, das ganze Haus durchaus gewölbt, „mit schönen Stuben, Kammern, Kuchen, Thennen und schönen Gängen und die Gäng auf steinerne Pfeiler, im Hof herum mit Bögen und schönen Brustmäuren, auch gemeldte Gäng mit schöner zierlicher Arbeith und Modelwerk, wie auch die Thennen". Die Model hat er mit eigener Hand aus Birnholz gestochen und geschnitzt. Im Hof ist „eine schöne Abseithen auch auf steinernen Pfeilern und auf derselben eine Altana mit Kupfer gedeckt, auf der Altana eine schöne Sonnenuhr". Die Sonnenuhr hat er selbst gemacht mit Planeten, Stunden und Taglängen. „Auf der anderen Abseithen einen schönen kleinen Saal mit einem steinernen Kamin auf welsche Manier, auch mit weisser Arbeit geziert, am grossen Haus gegen der Gassen 2 zierliche Ausschuss, dergleichen von bachnen Steinen nicht hier, wie noch zu sehen." Aus dieser Baubeschreibung wie aus allem anderen geht klar hervor, daß der neue, sagen wir moderne Geist im Hausbau bereits wirksam ist, der das gotische Augsburg gründlich umwandeln soll. Von Haus zu Haus sind wir durch Meister Elias Zeugen dieses Prozesses. Eine Reise nach Venedig, die er um die damalige Zeit unternimmt, trägt nur dazu bei, ihn in seinen baukünstlerischen Anschauungen zu befestigen. Er schreibt, daß er mit großer Ehre aufgenommen wurde, zu Venedig alles wohl und wunderliche Sachen besah, die ihm zu seinem ferneren Bauwerk wohl ersprießlich wären. Diese Studienreise brachte ihm vermehrtes Ansehen in der Heimat ein. Ein Gießhaus war abgebrannt, er sollte ein neues bauen. Die Bauherren hatten ihren eigenen Geschmack. Es soll durchaus gewölbt sein und so viel als möglich auf Pfeilern stehen. Sie waren in Venedig, hatten viel gesehen und sprachen die Erwartung aus, daß unser Baumeister auf seinem venezianischen Aufenthalte viel abgesehen und gelernt hätte.

Der alte Werkmeister war gestorben und der Meister Elias ward „von seinen gnädigen und gebietenden Hrn. Stadtpflegern, Bauherren und einem ehrsamen Rat allhier zu ihrem und gemeiner Stadt-Werkmeister angenommen". Unter dem verstorbenen Werkmeister war ein neues Zeughaus begonnen worden. Sie mauerten und brachen wieder ab, und kein Mensch wußte, welchen Plan sie dabei vorhatten. Elias Holl wurde berufen, ein Gutachten abzugeben. Er fand, daß mehrere erhebliche Konstruktionsfehler vorlägen, und es ward beim hohen Magistrat alsbald beschlossene Tatsache, den alten, untüchtigen Stadtbaumeister zu pensionieren und Elias Holl an seine Stelle zu setzen. Dieser zögerte, weil ihm die Bestallung zu gering schien. Man einigte sich endlich: „Jährlich 150 Gulden, jedes Quartal 37½ Gulden für Hausszins, Rockgeld sammt 12 Klafter Holz und Kalchschaufel, alle Wochen einen ganzen Gulden wie dem anderen Werkmeister, im Jahr zweimal Fisch, als 6 Pfund Karpfen und 5 Pfund Forellen." Also hat er in Gottes Namen seinen Dienst angetreten und den Zeughausbau vollendet.

Die alte St. Annen-Kirche, die einen baufälligen Turm mit einem spitzgemauerten Dache besaß, lieferte ihm die Gelegenheit für seinen ersten Turmbau. Er richtete an Stelle des alten einen neuen auf, viereckig und achteckig, mit Kolonnen und Gesimsen, deckte das spitze Dach mit Kupfer und setzte eigenhändig einen vergoldeten Knopf mit Kreuz hinauf.

Der Neubau an Stelle des abgebrochenen „Sigelhausses am Weinstadel" gewährt einen Einblick in die Räumlichkeiten, die ein Bürgerhaus von damals haben mußte. Das Haus hat einen großen, auf Pfeilern gewölbten Keller, ist 62 Fuß lang, 42 Fuß breit, das untere Geschoß durchaus gewölbt, mit Schreibgewölbe, Waschküche, Badstube, Röhrkasten und einem Gewölbe für Weinzieher. Im ersten Stock befindet sich eine schöne große Stube, ein Zimmer für den Verwalter und eine Kammer für den „Sigler". Darüber befindet sich noch ein Stockwerk mit Stuben, Kammern, Küche und Schreibstube für den Verwalter und oberhalb derselben der Dachboden. Das Siegelhaus ist ringsum mit Kolonnen und an den vier Ecken geziert. Ein aus Metall gegossener Adler ob einer vergoldeten Kugel, 21 Zentner schwer, ziert den Giebel. Eine braune marmorne Pforte, bildet den Eingang.

Einen Eisenhammer gab es zu reparieren; er ließ den Bach regulieren, das Geräde ändern, den Hammerstuhl verrücken, ein neues Abwerk herstellen, und der Hammer ging wieder zur Freude seines Besitzers. Wie ernst er sein Stadtbauamt nahm, geht daraus hervor, daß er unermüdlich ist, Baugebrechen aufzudecken und durch gründliche Reparaturen zu beheben. So rettet er eine von seinem Vorgänger vier Jahre vorher erbaute Papiermühle vor dem Einsturze und bewahrte auch das neue Ganthaus vor dem Schaden, den das Grundwasser angerichtet haben würde.

Unter der Parfüsser Kirche im hinteren Lech, der unter dieser Kirche durchfließt, findet sich ein mit Bilderschrift bedeckter Stein vor, der nur mit großer Gefahr ans Tageslicht gebracht werden kann. Der Vorgänger im Amt sah sich der Aufgabe nicht gewachsen. Die Sache ist dadurch schwierig, daß auf besagtem Stein ein Kirchenpfeiler aufruht. Elias scheint ein guter Ingenieur zu sein. Er unternimmt das Wagnis, bricht das Kirchengewölbe auf, spreizt die unterfangene Stelle und ersetzt den herausgelösten antiken Stein durch einen Marmorblock. Der Stein wurde im steinernen Gange des Siegelhauses eingemauert.

Der Architekt, der in jenen Aufzeichnungen die Hauschronik einer ganzen Stadt erzählt, weil er diese Stadt fast gänzlich neuerbaut hat, wird in seiner Schilderung keineswegs eintönig, weil es das Städteleben der damaligen Zeit nicht war und weil jedes Haus irgend einen persönlichen Charakter durch den Zunftgedanken bekam. Die Buntheit einer deutschen Stadt im Zeitalter der Meistersinger zieht vorüber, wenn der Augsburger Meister von dem neuen Schlachthause, der Metzg, erzählt, und was er sonst erbaut, den Gesundbrunnen beim Klinkertor, einen Schmiedhammer, einen Lohstadel, einen Kupferhammer, eine Sägemühle, eine Schleifmühle, eine Schleif- oder Poliermühle, eine Brücke am Knappentörl, eine Kapelle beim Lazarett, die Barfüßer-Torbrücke, ein Pilgerhaus, eine Schule und ein Pfarrhaus bei St. Anna, die Wolfgangskapelle, ein Schützenhaus, ein Goldschmied- und ein Kupferschmiedgewölbe, einen Turm an der Judenbastei, den Kirchturm zu Lützen und viele andere Werke, die zum guten Teile beträchtliches Ingenieurwissen voraussetzen. Die Wohnbauten sind nicht gezählt. Er war auch fortwährend mit Niederreißen beschäftigt. Niederreißen, um neu aufzubauen. Vielleicht ist er in seinem Drange, tabula rasa zu machen, zu weit gegangen. Denn sicherlich ist manches gute Werk der Vergangenheit seiner Baulust zum Opfer gefallen. Aber er war einer, der für das, was er nahm, wieder gab und zumeist ein Besseres wieder gab. Als Lebender hatte er recht, und er war viel zu gewaltig, um sein Titanenrecht, mit dem er der Väter Werk stürzte, nicht zu gebrauchen.

Ihm selbst erscheint es unmöglich, sein ganzes Werk aufzuzeichnen. Eine fast elegische Grundstimmung klingt durch, wenn er sagt: „In Summa, es ist schier unglaublich, was ich diese 14 Jahre hero in meinem Stadt-Werkmeister-Dienst für grosse Müh und Arbeit und grosses Umlaufen inn und ausserhalb der Stadt gehabt, mit anderen mehr Gebäuen auch und Fleck-Werk, so hie beschrieben, welche auf gemeiner Stadtgüter gewesen, da dann nicht allein die Arbeiten sein anzuwenden, wie solche sollen gemacht werden, sondern auch allerlei Zeug und Materie dazu verschaffen, welches ich nicht alles habe mögen, so umständlich aufschreiben, wird ob dem leicht zu vernehmen sein, was hernach folgen wird. Als erstlich auf den 3 Blaichen, die dann ordinari im Frühling, in der Fasten, um den Sommer-Bau bey den Herren anhalten, ihr Gebäu zu unterhalten, als da sein. Die langen Häusser, Städel, Viehstallungen, Wasserhäuser, Weisshäuser, Sommerhäuser, Feldhütten, Waschhütten, Hundstall und viel anders dergleichen auch auf den Walken, Hammerschmidten, Sägmühlen. Item die Ringmauern und vieler anderer Arbeit mehr, so meine Herren betrifft, so lang zu beschreiben ware und nur Verdruss zum Lesen geben, mir aber grosse Sorg und überaus viel Laufens und Rennens gemacht hat."

Nach diesen vierzehn Jahren Stadtbauamtstätigkeit bekommt er seinen großen Monumentalbau. Das neue Rathaus. Die Baugeschichte ist ein Dokument für alle Zeiten. Wir berichten daher in des Baumeisters eigenen Worten: „Diss Jahr (1614) asse ich einmal mit Hrn. Joh. Jakob Rembold, Stadtpfleger, zu Mittag, wurden des alten Rathauses hier zu Red und sagte ich: Ihr Gestr. und Herren solten daran sein als ein bauverständiger Hr. Obmann, das alte und auf einer Seiten sehr bauffällige Rathaus möchte verändern, abbrechen und an dessen statt ein schönes neues, wohl proportionirtes Rathaus erbauen lassen, vermelte auch dabey, ich hätte grossen Lust darzu, ein schönes bequem zu bauen, welches wohl wäre. Dachte Hr. Stadtpfleger nicht übel zu sein und antwortet, er wolle mit seinen Herrn Mitcollegi, Bauherren und anderen des Raths davon reden und ihre Gedanken darüber vernehmen, ich sollte ein Visier und Abriss machen, in was Form und Grösse ich ihne stellen wöllte, und meinen Herren hernach vorweisen, so könnte man weiter der Sache nachdenken.

Ich machte etlich Visieren, bis dass dieser wie jetzt ist meinen Herren gefallen hat. Dann trieb ich diesen Bau immer bey denen Herrn Stadtpflegern; da wurd mir eine Antwort von Hrn. Rembolden folgendergestalt: Ihr treibt mich immer mit dem neuen Rathausbau an, solches ist aber hochbedenkliche Sache, zu dem so ist unser Schlagwerk in dem Rathaus-Thurm wohl geordnet und sehr nützlich, also biss ihr mir ein Ort saget, da man das Schlagwerk zuvor und ehe dieser Bau angefangen wird, füglich anrichten könnt, so will ich zu diesem Bau mithelfen. Da sprach ich: Wenn es nur an diesem fehlt, so wollt ich bald ein tauglich Ort darzu finden oder versehen. War bald bedacht und ging auf den Perlach-Thurm, besahe mich darinnen in allem wohl und befand diesen gar tauglich dazu; allein mit der Schlagglocken wusste ich noch nicht, wie dieselbe recht möchte geordnet werden, stiege also zu oberst in den Perlachthurm unter das Dach und gedacht ihme nach, machte ein Visier, dass man wohl 20 Schuh von lauter Steinwerk auf diesen Thurm setzen sollte, es werde aber mit zimmlichen Fleiss und Kunst geschehen müssen, dann das Maurwerk am Wachhäuslein ist gleich wohl auch von Steinwerk, war nur 15 Zoll dick und vom Gang biss ans Dach 20 Schuh hoch. Ich wagte es und brachte diese Visier zu meinen Herren, die sprachen: es würde dieser Thurm wohl schön und lustig stehen, wäre aber nicht wohl zu wagen, weil dieser Thurm schmal und ganz frey stünde; sie wolten mir zwar vertrauen: ich solte aber zusehen, dass weder mir noch gemeiner Stadt kein Schaden noch Spott daraus entstünde.

Ich sprach, ich habe Hoffnung zu Gott, dass es mir wohl gerathen solte, dachte ihm ferner nach einer guten Zeit und habe ein solches Rüstung erfunden, wie man im Werk bald spüren wird. Meine Herren sollen mir nun diesen Bau vertrauen, ich hatte eine herzliche Lust dazu und es werde meine Herren auch nicht gereuen, auch gemeiner Stadt wohl ansehen. Geschahe also, dass mir dieser Bau bewilliget wird, ich solte möglichst Fleiss anlegen.

Den 10. Nov. habe ich in dem Nahmen Gottes an dem Perlachthurm zu rüsten angefangen, und die zwei Standbäum gegen den Platz aufgerichtet und in der Erde fünf Schuh tief einraumen lassen. Diese Holz waren das Fundament des ganzen Gerüsts, in die Vierung 14 Zoll dick und 66 Schuh hoch; wurde hernach am weiteren Vorrüsten in die Höhe noch zweimal solche hoch darauf gestellt und aneinander bewährt und mit Eisen angegliedert und zusammen verfestet, sind also gemelte 3 Holz 10 Schuh über den Gang am Perlachthurm aufgericht, nehmlich 160 Schuh hoch vom Boden oder Pflaster an. Haben also fortgerüst bis unter den Gang auf den 13. Dec. diss 1614. Jahrs ausgemacht, danach wegen des Winters einstellen müssen und ist an diesen sieben Gerüsten kein einziges Löchlein in den Thurm eingebrochen worden.

Den 4. April haben wir in Gottes Namen am Perlachthurm angefangen zu rüsten über den Gang hinauf und die Zug vom Holzwerk aufgerichtet. Habs selbst alle durch meine Leuth künstlich anbinden lassen, wie ich es abgerissen habe, war der 31. fürnehmste Zug also beschaffen: er war über den alten Thurm, da das Dach schon herabgebrochen war, 10 Schuh hoch und war ein stark lang Holz, so zu beiden Seiten vorne und hinten über den Thurm gerichtet, also dass die Zugseil von der unteren Daschen über sich ging, über eine grosse hölzerne Zugscheiben, so in gemeltem grossen Holz zuvorderst war eingemacht und ging gemeltes Zugseil über das Holz hinüber; zu hinterst hatte dieses Holz gleichfalls eine solche Zugscheibe von Eichenholz, darüber ging das Seil hinab bis zu den Sturmläden hinein, da war ein gross von Holz gemachtes Rad, 7 Schuh hoch, konnte wegen der Sturmglocken nicht höher sein; über dieses Rads Gründel gieng das obgemeldte Seil, so darauf umwunden war, das war 1300 Schuh lang und ging im Thurm hinab, da dann Weite war, einen Wallbaum aufzurichten. Um diesen Wallbaum ging dieses lange Sail und war über zwey Scheiben zuvor gezogen, dass es fein richtig bliebe. Es zogen nur zwei Mann an diesem Wellbaum und konnten alles verziehen an diesem Zug, so ich selbsten erfunden, das fürnehmste Stück zu diesem Thurmgebäu, und dann auch das ganze Gerüst so mit solcher Kunst gewesen, dass dergleichen nit wohl geschehen ist. Habe alles durch meine eigene Leut und Maurer machen lassen, hatte nur einen Zimmermann, der mir sonst das ganze Jahr über an allen Gebäuen gearbeitet und rüstete, wie ichs ihme vorgab. Habe diese Maurer aus allen meinen Maurern, deren über sechzig gewesen, insonderlich ausgewählt, die alle stark, frisch, beherzt in der Höhe waren, deren dann acht waren; mit diesen habe ich zwar durch die Gnade Gottes den ganzen Thurmbau verrichtet. Es waren die Gerüst dieses Thurms so wunderbar gemacht und um den Thurm in die Vierung herum zusammen

geschlossen wie eine gevierte Rahm von lauter Zimmerholz, welche ich darzu aushauen lassen, die vierzig Schuh in die Länge hatten und 7 Zoll dick in die Vierung; und hatte jedes Gerüst vornen gegen den Platz eine lange Lucken am Thurm, so breit der Thurm war, nehmlich zwanzig Schuh lang und fünf Schuh weit, also dass man alle Sachen, wie lang und gross die waren, dadurch hinauf ziehen konnte. Und obwohl die Züg aussen am Thurm waren, so war doch alles inwendig dadurch hinaufgezogen und ging das Seil, wie oben gemeldt, über den Thurm hinüber, dass also der Last dem Gewicht über den Thurm wie auf einem Saumer Sattel gleich trugen, und konnte den Thurm nicht auf einer Seite beschweren.

Habe zu diesem vorhabenden Gebäu neue Taschenzüge von Metall von unterschiedlicher Grösse giessen lassen, welche über fl. 500.— allein gekostet, hab sonsten auch ferner andere eichene Zugscheiben drehen lassen und in kurze Holz einstemmen, die man überall hat anbinden können. Habe auch dem Stadtseiler viel gute Seil vom besten langen Hanf spinnen lassen, bin selbst dazu auf die Maur gegangen und besichtiget, obs von gutem Hanf gemacht werden. Dieser Seil waren etliche 600 Schuh lang, etliche 3 und 400 Schuh. Also ich mit Zügen und guten Seilern stattlich versehen war, so habe ich nicht weniger von gutem zehen Eisen gevierte Bruchen machen lassen, die gevierte Holz mit einander künstlich zu verfassen, auch andere Notdurft mehr, so zu solchen gefährlichen Werken hoch von nöten seyn. Und ist fürnehmlich zu merken, dass der fürnehmste Zug ober über den Thurm wie gemeldt also beschaffen gewest. Das grosse Bild, so hinten und vornen Zugscheiben gehabt, ist oben auf diesem Holz in eyserne Windenstangen darauf gewest; an dieser Stangen ist an einer grossen eysernen Beuch der Daschenzug gehangen und solchs über den Thurm hinauf gekommen, so man etwas hinaufgezogen hat. Da hat ein jeder Bub können mit dieser Winden den Taschenzug mit sammt der Last, es seye so schwer gewesen wie es wölln, hineinziehen, und hat man hernach gehänget und solches auf den Thurm oder Wachhäuschen niederlassen und hernach auf kleinen Walzen an sein Ort geführt. Es wäre noch weiter von dieser Rüstung zu schreiben, ein jeder verständiger Mensch aber kann es von selbst erachten, dass was besonders zu solchem werde gehört haben.

Den siebenten May 1615 haben wir in Gottes Nahmen angefangen, das Steinwerk an diesem Thurm aufzusetzen, nemlich die zehn Pfeiler, welche also alle durchsichtig wie noch vor Augen. Habe dem Steinmetz namens Leonhart Kränzer, so diese zehn Pfeiler gemacht, fleissig zugesprochen, dass alles mit grossem Fleiss gemacht werde, damit es recht zusammen treffe, dann sehr viel daran gelegen, sowohl bei dem Steinmetz als bei dem Zimmermann, so den Dachstuhl und Windberg gemacht, wohl und stattlich verrichtet worden und also mir nicht gefehlet hat.

Ehe wir aber den ersten Ring beschlossen, mussten wir die grosse Glocke, so wir auf dem kleinen Rathaus gelassen hatten, hinaufziehen, dann wir sonsten nicht mehr hineinkommen können, sintemahlen die Glocke gross war, und 45 Zentner gewogen. Also die Gloggen den 1. Mai an einem Montag gegen Abend um 4 h hinaufgezogen worden, da ein stattlich Geschlechter Hochzeit war ob der Burgerstuben. Die Fenster waren alle offen, dass die Hochzeitleuthe herübersehen konnten; waren beyde Herren Stadtpflegern auch dabei, auch etlich Fugger und gemeine Räthe und Bauherren. Ich legte die Glocke selbst an den Zug, machte mich gar hurtig und ordnete fein auf alle Gerüst Leuthe, also dass nicht mangelte, und zogen in Gottes Namen auf. Da sahen alle Herren ob der Burgerstuben zu und war auch der Platz unten voller Leuth, es ging alles wohl von statten, dass diese Glocke in einer Stunde oben und über den Thurm auf kam, ich war zu oberst und wendete von gemelter Windenstauffen mit einer Hand hinein, habe gleich hernach auf die Stuben zu meinen Herren gemusst und denselben anzeigen müssen, wie die Zug und alles beschaffen seyn, auch wie viel diese Glocke gewogen hat und anderes mehr. Unterdessen so brachten mir die Herren und sonderlich die Herren Fugger einen Trunk über den anderen, sprachen freundlich zu mir, war also bey einer Stunde bey ihnen, nahm darnach Abschied und gieng mit Freuden von ihnen nach Haus.

Den 27. July war das Steinwerk mit sambt dem Hauptgesimss ganz aufgesetzt; den 28. darauf am Dachstuhl angefangen aufzurichten, habe darzu die Zimmerleut mit sonderer Rüstung angeordnet, dass sie solches Zimmer geringer aufgericht und beschlossen haben, und bis 14. August bey gutem Wetter wohl vollendet worden.

Den 17. August habe ich den Knopf selbst auf den Thurm gesetzt, war zwar der alte Knopf, so zuvor darauf gestanden, aber verneuert und verguldt, ist 2 Schuh weit. Geschah am Abend um 4 h habe meinen Sohn Elias, so eben 4 Jahre alt war, in diesen Knopf gesetzt und denselben ob ihme zugedeckt; ist eine gute Weil ohne Forcht darinn gesessen; hernach als ich den Knopf gesetzt und er eine gute Weile gesessen, hat er zu mir gesagt: „Siehe Vater! Wie viel Buben sind drunten auf der Gassen!“ Seine Mutter forchte sich sehr, die war im Thurm bey der Glocken und war aller Übel zufrieden, weinet sehr und fürchtet, es möchte dem Kinde etwas geschehen. Der Bub war fast eine Stunde bey mir auf dem vesten Gerüst, habe ihn darauf heimgeschickt zu seinen Ahnherrn, er solle ihm sagen, was er gesehen habe und wo er gesessen.

Den 20. August habe ich im Namen Gottes das sitzend Bild, die Circe genannt, auch hinauf gesteckt. Da kamen meine grosse günstige Herren die Bauherren auch hinauf in den neuen Thurmbau. Da hatte ich einen Wein, schenkte ihn in ein Gläschen und brachte dem Bauherrn Imhof ständlings auf dem Knopf, dasselbe trunke ich aus, war mein höchster Trunk so ich jemahlen gethan, habe noch diesen Abend 3 Gerüst vom Knopf herab wegbrechen lassen.

Den 12. April haben wir den Perlachthurm angefangen auszubreiten nach allen Seiten mit einem neuen Wurf, waren dazu 8 Maurer, auf jeder Seyten zwey, heissen die Maurer Georg Heuss, Hans Heuss, Leonhard Ehrlinger, alle von Göggingen, und Hans Wischgatter, Basti Braun, Michael Reih, Matthäus Mang und Michael Ostertag von Augspurg; war biss 9. Septr. biss auf die Cramläden vollführt und durch Gottes Gnad glücklich vollendet, dass nit einem einzigen Menschen ein Schaden dabey geschehen.

Die 4 Sonnenuhren habe ich an allen 4 Seiten gezeichnet und ausgetheilt. Der Herr Kager hat sie gemahlt, haben mir meine Herren derowegen verehrt fl. 20.— Ich habe auch den Engel Michael, so alle Jahre an St. Michaelis-Kirchweyh herausgehet, durch die Schlaguhr also geordnet und angeben, dass er herausgehet und den Drachen in den Rachen stösst.

Nach diesem verrichteten Werk, so ganzer Burgerschaft wohlgefallen, dass man also in der ganzen Stadt die Stunden sowohl ob diesem Thurm schlagen hören — dann die Glocken um 80 Schuh höher als im Rathaus-Thurm hangen — haben mir meine Herren also wegen dieses wohl vollendeten Thurmbaues 200 Reichsthaler oder 300 Gulden verehrt.

Den 5. Februar erkannte ein ehrsamer Rath und befahl mir, das alte Rathaus abzubrechen und ein schönes neues an dessenstatt aufzubauen. Hierauf fing ich gleich an zu reissen an dem durchsichtigen Rathausthurm, darinnen vor die Schlagglocken gehangen, nehmlich die Viertelstundglocke im obersten kleinen Thürmlein, so ob der grossen Glockenstunde und 12 Centner gewogen, die andere grosse 4 Schuh weit und hat an der Heuwag 45 Centner gewogen. Diesen Thurm haben wir mit grosser Gefahr abgebrochen, jedoch war er künstlich gebaut, alles ganz durchsichtig, bestehet mehreren theils aus Steinwerk und nicht weit; er ging so stark in der Wag, dass meine Gesellen schier nicht wollten darob bleiben; ich sprach ihnen aber herzhaft zu und war streng bei ihnen. Haben also die Glocken inwendig des Thurm herabgelassen, die grosse Glocke hätte ihn sonst auf eine Seite gerissen. Habe also diesen Thurm abtragen bis auf den 31. diess Jänners, Gott Lob ohne Schaden verricht. Die Glocken waren auf den Rathaus-Boden hinüber geführt auf Walzen, da haben wir einen Raum im Schiesser herausgebrochen und zu disem Loch den 10. Oktober 1616. Jahres herab auf die Gassen gelassen und auf die Heuwag geführt, daselbst hat (wie gemeldt) 45 Centner gewogen. Hernach haben wir sie noch denselben Abend am Perlachthurm auf das unterste Gerüst gezogen und daselbst stehen lassen, bis sie auf den Thurm wie gemeldt hinaufgezogen worden. Diese Glocke ist 4 Schuh und 19 Zoll weit, ist Anno 1388 gegossen worden und ist der englischen Gruss mit Worten darauf gegossen.

Die Sturmglocke in Perlachthurm ist 5 Schuh und 5 Zoll weit, wird von Herrn Neidhard Glockengiesser auf 56 Centner geschätzt.

Den 17. Februar haben wir die 5 Säulen von Marmorstein ob dem Platz des alten Rathauses mit einer solchen Kunst niedergelegt mit einer fundalischen Rüstung. Eine solche Säul war hoch 14 Schuh und $1\frac{1}{2}$ Schuh dick, haben auf einer dazu gemachten Schleifen die Stiegen herab an einem Taschenzug gehen lassen und in meiner Herren Steinhütten hinter St. Ulrich hinaufführen lassen.

Nachdem dies Theil am Rathaus gar abgebrochen war und der neue Grund gegraben, doch unterschiedlicher Tiefe, dann zu hinterst gegen denen Gefängnissen oder Eysenhof war er 40 Werkschuh tief und vornen aber gegen dem Platz war er 10 Schuh tief lauter gut Kies und harter Boden, habe also alles zum ersten Stein zu legen zurichten lassen, nehmlich ein Credier Steinlein eines Schuh gross, inwendig ausgehauen und einen anderen Stein zum Deckel darauf, darinn man des ersten Steins Anzeichen legen könnte. Und das war ein silber und vergoldts Blech, darauf war gar schön und zierlich gestochen, dass es unter dem jetzigen regierenden Kaiser Mathes dem anderen von beeden jetzt regierenden Stadtpflegern, Geheimen und Bauherren geschehen, wie solches Blech zu lesen in meinen geschriebenen Sachen die Stadt Augspurg betr. zu finden ist. Das war in diesen Stein gethan. Bey diesem ersten gelegten Stein im Grund, da meine Herren noch im Grund dabei stunden und sie zuvor gelegt hatten, liess ich meinen Sohn Elias, der oben im Perlachthurmknopf gesessen war, auch hinab kommen in den Grund und liess ihn eben auf die Stein, welche meine Herren zuvor gelegt hatten, einen anderen Stein legen, darinn sein Nahm und sein Alter gehauen war. Solches gefiel meinen Herrn wohl, haben ihm 12 ganze Augsburger Gulden darzu in seine Hosen verehrt. Und dieses geschah an einem Dienstag Morgens um 7 h ehe man in Rath gieng d. d. 25. August Ao. 1615.

Zu Mitfasten haben wir das ander Theil des alten Rathauses angefangen abzubrechen, welches dann viel gefährlicher war als das erste und noch zwey alte böse Häuser mit alten Gewölben, Gefängnussen und anderm bösen Gemäur. Wär viel von diesem sowohl als dem ersten abbrechen zu schreiben, was ich für Gefahr damit ausgestanden habe, aber genug von dem.

Den 16. May hat mein anderer Sohn Jeremias den ersten Stein mit Hülf seines Bruders Elias am Eysenberg am selben Eck gelegt. Auf diesem Stein war sein Nam und Alter eingehauen, samt der Jahreszahl. Setzte also ferner diesen Bau stark fort; das Wasser zu diesem Bau durch eine Deichel hineinführen, ein Gumper machen lassen, damit ein einziger Bub das Wasser biss in Bau zu oberst in das Dach hat gumpen können, dann wir sehr viel Wasser zu diesem Bau gebrauchen.

Den 27. Oktober haben wir das erste Thräm gelegt: und an diesem Rathauss waren die kürzeste Thräm 43 und 44 Schuh lang, der langen Thräm waren 59 und 61 Schuh lang, waren schöne starke Holz.

Den 9. Martii haben wir das grosse Gewölb unter dem Rathaus hinten da man unten durch dieses Gewölb und unterm Eysenhof zu ebenen Fuss hinaus an die Fray in den Rathsdieners Hof und die Einfahrt am Eysenberg hinausgehen kann, angefangen. Dieses Gewölb hat 4 grosse gemaurte Pfeiler von lauter guten auserlesenen alten Maursteinen in einem zarten Tünch gemaurt, darinn Ochsenhaar gemengt ist, und stehen die zwei hintern Pfeiler 10 Schuh von dem gemachten Pflaster; von diesem Gewölb an in die Tiefe im Grund ein Brunnenwasser so 2 Schuh tief; und ist also diese Senkung dieser zwei Pfeiler gleich so tief als die Hinter Hauptmaur des ganzen Rathauses, die anderen zwei Pfeiler aber stehen nur 14 Schuh tief auf einem trockenen Fuss. Ist dieses Gewölb weit 56 Schuh und 65 Schuh lang auch von einem ganzen Riegelstein gewölbt und noch ein flacher Maurstein darüber gewölbt und dann erst $\frac{1}{2}$ Schuh dick von guter Erden oder Leimen beschitt überzogen. Auch haben wir dieses grosse Gewölb in 9 Tagen mit 28 Mauern zugewölbt und beschüttet, dass man in 10 Tagen gleich mit Wägen, darin 400 Mauersteine mit 4 Rossen geführt darüber gefahren. Haben zu diesem Gewölb 65000 Stein, ohne die flachen Maurstein, so darüber gezogen seyn, verbraucht.

Den 8. May haben wir das andere Thräm in 4 Tagen hinaufgezogen und wann uns der Zimmermann nicht verhindert, wolten es wohl in 3 Tagen verrichtet haben, sind der langen Thräm 29 gewesen von 62 Schuh lang und der kurzen zu 42 und 44 Schuh lang. Dieses Thräm ist das allerstärkste am ganzen Rathaus, von wegen dass auf der Amtsstuben keinen Durchzug haben konnte, seynd etlich $2\frac{1}{2}$ Schuh dick. Ich habe zum aufziehen zwey unterschiedliche Zug darzu vom schwachen Rüstholz angerüst, daß an jedem Zug ein Mann allein ein solchen grosser Arm hinauf ziehen konnte.

1618 den 12. May haben wir Thräm auf den Saal gelegt, daran waren 33 von 62 Schuh lang, dazu hab ich abermahl neue Zug geordnet, auf jeder Seiten einen, nur von schlechtem Holz gemacht, aber so fertig, dass diese 33 Thräm in 6 Stunden hinauf an ihren Ort dezogen worden; ist die Höhe, darob diese Thräm liegen, vom Boden auf 100 Werkschuh. Es hat diesen Nachmittag Hr. Stadtpfleger eine ganze Stund zugesehen, wie diese Thräm hinaufgezogen worden, seyn eben in seinem Zusehen 7 Thräm hinaufgezogen worden, hat sich sehr verwundert und neben dem Bauherrn Welser dem Gesind ein Trunk geschafft. Ueber dieses Thräm haben wir noch ein Gaden 15 Schuh hoch gebauet zu einer Rüstkammer und seynd mit 2 Stiegen beeden Seiten auch in gleicher Höhe mit aufgefahren bis wir die ganze Höhe ringsherum zum Dachstuhl aufzurichten gar gemaurt und gebaut haben und solches durch Gottes Gnaden den 21. Juni in Stand gebracht.



Aus dem Hause Wien, IX. Lazarettgasse 13. Vom Architekten Rob. Örley. (Tafel 59 und 60.)

Den 25. Junii haben wir den grossen Dachstuhl aufzurichten angefangen ob dem mittleren Bau oder Saal von stattlichem Holzwerk auf eine solche Manier angebunden, welches in 20 Tagen wohl und glücklich verricht wurde, war mir für den Aufrichtwein dieses Dachs F. 50.— von meinem Herrn verehrt worden.

Vor Anfang dieses Rathaussbaues habe ich einem jeden Herrn Stadtpfleger ein Modell von Holzwerk machen lassen, wie es kommen werde und zu Hauss gesandt. In diesem sollen die zwey mittleren Stiegen zwischen die Altanen auch mit einem Dach und Schliesser beschlossen worden seyn. Es hat mich aber bedünkt, es wurde viel ein bessers Ansehen haben, da man auf jeder Stiegen einen achteckigen Thurm bauen und setzen würde, und meine Herren fleissig gebetten, sie wolten mir solchen Bau ferner auch vergönnen und die Unkosten nicht so genau ansehen; wann schon jeder Thurm F. 300.— mehr belaufen werde, es hätte doch dieser Bau sowohl inner als ausser der Stadt ein heroisches Aussehen, solten nicht sorgen, ich hätte diesen Bau also zu Grund gesetzt, dass ich mir wohl getraute zwey solche Thürme hinaufzusetzen. Und da es mir nun vergönnt worden, habe ich also gleich mit Freuden angefangen den Thurm gegen den Fischmarkt den 21. Aug. zu erbauen und den anderen gegen den Eysenberg den 3. September. Es seyn diese Thurm mit Mauerwerk in allen 30 Schuh gross, achteckig und 36 Schuh hoch über des Daches Anfang. Habe auch das Dachzimmer am Werkhof mit eigener Hand ausgerissen und geordnet, dann die Zimmerleut konnten nicht wohl mit diesem Circul umgehen, hab hernach die Knöpf, so 3 Schuh gross und schön verguldt waren selbst mit eigener Hand hinauf gesetzt. Das Dachzimmer dieser Thürmen ist 40 Schuh hoch bis an den Knopf. Wir haben auch neben Auferbauung dieser Thurm zugleich den vorderen und hinteren Schiesser aufgebaut und den 14. September die hintere marmorsteinerne Stadtpier, so 3 Schuh 3 Zoll gross und 7 Schuh hoch auf den hinteren Schiesser gesetzt und an ein gewaltig eyserne Stangen gesteckt; sie war gleichwohl von gemeinen Stucken und wiegt redlich 60 Zentner. Haben im Hinaufsetzen eine zimliche Gefahr damit ausgestanden.

Den 8. Oktober haben wir die Stadt-Pir auf den vorderen Schiesser aufgestellt, ist von Metall gegossen und mit dem Capital 12 Schuh hoch und 4 Schuh im Bruch weit, war ganz dünn und hohl, hat gewogen 1442 Pfd. und bey F. 1000.— gekostet, ist von ganzen Stücken in einander geführet und geschrauft, das Capital auch besonder allesam in ein gewaltig eyserne Stangen eingeschrauft; die Stange ist 12 Schuh in den Schiesser tief eingemauert und sehr wohl versorgt.

Den 7. Februar 1619 haben wir die gevierdte marmorsteinerne braune Säulen oder Colonnen im unteren Gaden angefangen zu setzen, dargegen ich von Eysenwerk eine freye Rüstung machen lassen. Die Säul seyn in hölzernen Latten eingemacht gewesen, damit sie nicht zerstossen werden; ist allemahl in $^1/_2$ Stund eine solche Säul gesetzt worden; dann wann eine mit dem Wagen herogeführt worden, hat man solche gleich am Zug-Seil gefasst, das Eysen war beim Steinmetzer schon in der Hütten daran gemacht und war der Zug ob jedem Ort, da sie stehen solten, schon gericht, man durfte nur anlegen und vom Wagen herabziehen, da hieng sie dann wie ein Kerzen, ward hernach gemach herunter gelassen und wie sie stehen soll gestellt. Es seynd diese 8 Säulen in zwei Tagen gesetzt gewesen, ist eine jede Säul von 3 Stücken mit Postament und Capital 13 $^1/_2$ Schuh hoch und 16 Zoll oder ganz überzwerch 24 Zoll dick, Circumferenz 84 Zoll; ist in ordinarii Dorica, kommen von Salzburg heraus, wiegt eine bei 68 Centner ohne die Postament und Kapitäl.

Am 22. Februar haben wir das grosse Gewölb auf vorgemelten marmorsteinernen Pfeilern zugewölbt und den 30. April die Bockstell ausgeschlagen und ausgeraumt. Ist diss Gewölb mit besten Fleiss versetzt, alles mit durchschleifenden Gürten überrückt gewölbt, schön und wohl gerathen, auch von männiglich gelobet worden.

Den 9. April darnach haben wir die runde marmorsteinerne Stuck so auf dem Platz vor der Amt-Stuben stehen sollen, unter den Durchzügen hinaufgezogen, aussen vor der Porten und oben zum Fenster hinein gelassen und ebenso ringfertig aufgericht als die unteren stehen, also dass das Tragen von Grund aufeinander gehet, wie es seyn solle; und haben diese Säulen Opera Corinthica und unten und oben gegossene Postament, schön herrlich von Metall gegossen, und wigt eine solche Säul bey 50 Centner und ist eine mit allem 16 Schuh hoch.

Den 16. May haben wir den grossen gegossenen Adler an dem vorderen Schiesser am Rathaus mit grosser Müh gemacht, wiegt bei 22 Centner, kost vom Giesser für Posieren und alles F. 1400.— zu vergulden F. 500.— und andere geringe Unkosten F. 100.— kost also in allem F. 2000.—.

Diese Woche hat man auch am hinteren Schiesser einen solchen Adler in der Grösse wie dieser auf metallische Art gemahlt, nemlich 19 Werkschuh gross in der Vierung. Hernach hat man an diesem Rathauss herum streng verworfen und ausgebreit, so viel Arbeit erfordert und in die Runde herum 580 Schuh Bögen und viel gesimtes Werk und Fenster hat, welche alle mit einem steinfahlenen Wurf unterworfen seynd.

Den 20. Mart. haben wir 4 Givamis auf die 4 Ecken der Altanen aufgericht, die hab ich von hölzernen Remling lassen zusammen schliessen und hernach von Zinn überziehen, ist gleichwohl halb Bley darunter, der jüngere Orgelmacher allhie hats überzogen, ist ein . . . 20 Schuh hoch, die Spitzknöpf darob seyn von Metall gegossen und vergoldt.

Den 8. May haben wir die vier grossen Porten vornen am Rathaus gesetzt und aufgericht von lauter schönen, braunen und weissen Marmor. Habe wieder ein solchen Zug darzu gericht, damit man die gewaltige Stuck, deren etliche bis 80 Centner gewogen, aufgezogen, auf einander gesetzt, sonderlich die zwey gewaltigen Portal Säulen haben wir gar gering aufgezogen und gesetzt, welches beede Herren Stadtpflegern und sehr viel andere Leut gesehen haben, so alles glücklich und wohl verrichtet worden. Das gegossene Gitter, so unter diesem marmorsteinernen Bogen ist mit zwey Griffen, so der Stadt Wappen halten, hat 2000 Gulden gekost, der Wolffgang Neidhard hats gegossen und Christopf Wurmann, Bildhauer hat die Form von Holzwerk dazu geschnitten.

Meine Herren haben mir wegen diesem Rathausbau, weilen er Gott Lob so wohl aufgeführt und geordnet, einen schönen vergoldten Becher mit einem Deckel darein das Stadtwappen geschmelzt und darinnen 600 Goldgulden waren verehrt, gilt damahlen (eben im Steigen des Goldes) einer F. 2 $^1/_2$, war F. 1500.—.

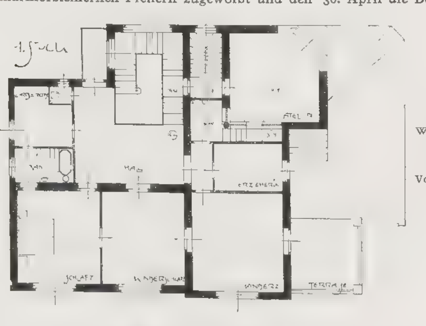
Ist also dieser Bau durch Gottes Gnad dies 1620. Jahrs wohl und glücklich vollführt und darauf den 3. August erstgemelten Jahres das erstemahl die Rathswahl darinn gehalten worden, und seyn mit ihrem Schatz, Statuta, Dokumenta und Mobilien völlig darein eingezogen."

Ein Zinshaus.

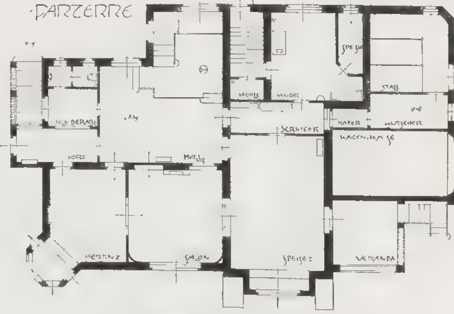
Vom Architekten Robert Örley.

(Tafel 59 und 60.)

An diesem neuen Baue des bekannten Architekten ist nichts Auffallendes zu sehen. Das ist sicherlich ein großer Vorzug in einer Zeit, wo ein verderbliches gegenseitiges Überbieten an Äußerlichkeiten, an lächerlichem Schmuck, überflüssigen Zieraten aller Art den Wohnhausbauten den Stempel marktschreierischer Effekthascherei, die unsachlich und unvornehm wirkt, aufdrückt. Davon also ist an unserem Bau nichts zu verspüren. Dagegen können wir eine recht hübsche Ecklösung wahrnehmen und im großen und ganzen einen gesunden Sinn für gute und richtige Verhältnisse, ein gewisses Bestreben, den rein utilitären Charakter eines Miethauses mit den Forderungen eines gebildeten Geschmackes zu vereinbaren, soweit es eben unter gegebenen Umständen möglich erscheint. Die gegebenen Umstände sind oft sehr erschwerender Natur, wie der Fachmann aus seiner Praxis weiß. Gewisse Forderungen des Bauherrn, die sich zumeist durchaus nicht auf der Höhe der Zeit befinden und mit dem künstlerischen Gewissen des gebildeten Architekten oft in argem Widerspruch stehen, können nicht immer ganz übergangen werden. Sie nötigen zu Konzessionen, und es ist schon verdienstlich, wenn die künstlerische Bilanz kein Defizit aufweist. Einer solchen Forderung, die auf Putzmacherei, auf Dekoration und Aufputz besteht, mußte natürlich auch in diesem Bau Genüge geschehen. Aber der Architekt ist auch hierin mit großer Zurückhaltung und sozusagen mit sachlicher Strenge vorgegangen. Er hat z. B. in dem Hausinnern den Traversen, wo sie in die Mauer einmünden, nicht, wie es sonst gedankenloserweise geschieht, Konsolen untergelegt, sondern er hat diesen Traversen Kränze angehängt, um sichtbar zu machen, daß sie keiner Stützen und Träger bedürfen, weil sie selber Stützen oder Träger sind, was durch ein Behängen sinnfälliger gemacht ist. Im übrigen sprechen die Illustrationen klar zum Beschauer und können eines weiteren Kommentars entbehren.



Wohnhaus in Budapest. VI. Belovskygasse. Vom Architekten Aladar Arkay. (Tafel 51.) Text siehe Beilage.





Fries vom Architekten Max Benirschke.

Kirche und Baukunst.

Vortrag des Univ. Prof. Dr. Heinrich Swoboda.
Gehalten in der Gesellschaft österreichischer Architekten am 23. März 1904.

Erbauen heißt die Aufgabe des Architekten und Erbauung nennt sich auch eine Haupttätigkeit der Kirche, aber in einem völlig anderen Sinne dieses Wortes. Nach Objekt und Mittel sind die beiden Begriffe verschieden.

Die Kunst ist wohl in ihrem innersten Wesen religiös, die Religion erschöpft sich aber nicht im Begriffe der Kunst und könnte nie durch dieselbe ganz ersetzt werden. Doch wir haben nicht religions-philosophisch auf dieses Thema einzugehen, noch die Verschiedenheit der Begriffe: Religion, Christentum und Kirche abzugrenzen. Es genüge das Thema, das aus Ihrer Mitte an den Vortragenden des heutigen Abends gestellt wurde: über die Kirchlichkeit in der Architektur zu sprechen. Dieses Thema wird von selbst die angedeuteten Gedankengebiete zu streifen haben.

Das eine wissen wir aber im vorhinein: daß wir nicht nach der Christlichkeit der Architektur fragen können; es gibt nicht eine christliche, wohl aber eine kirchliche Architektur. Darf denn im Gegensatz zu einem evangelischen oder heidnischen Kapitäl ein katholisches unterschieden werden? Man kann nur kirchlich oder nicht kirchlich bauen. Erlauben Sie, daß ich, um Unklarheit möglichst zu vermeiden, insbesondere auf einem Gebiete, für welches gegenwärtig so viel Interesse rege ist, etwas weiter ausgreife und zuerst eine Worterklärung versuche, um zugleich negativ das Thema zu begrenzen.

„Kirchlich" muß so viel heißen als wie „der Kirche entsprechend", nach dem Vorbilde, nach dem Wunsche, nach den Übungen der Kirche, jener Kirche, die nicht aus Stein und anderem sichtbaren Material, das der Erde und dem Berge abgerungen wurde, erbaut ist, sondern jener Kirche, die der Heiland gebaut hat mit den Worten: Du bist Petrus, der Fels, und auf diesem Felsen will ich meine Kirche bauen. Sie ist also allerdings eine sichtbare Heilsanstalt, sichtbar in ihrem Oberhaupte, sichtbar in den Bischöfen als den Nachfolgern der Apostel, sichtbar in den einzelnen Mitgliedern der Kirche, sichtbar im Kult und in den Gnadenmitteln der Sakramente; aber dennoch würde es keinem Architekten einfallen, diese Kirche in den verschiedenartigen Baumaterialien oder den Bauteilen nachahmen, nachbilden zu wollen, sozusagen sie in Stein zu porträtieren! Ein Schriftsteller kann uns das Bild dieser Kirche zeichnen, ein Maler kann es uns in einem Symbol darstellen, aber der Architekt kann diese Kirche nicht bauen. er hat bloß Säulen und Gewölbe und Raum. Der Verfasser der Apokalypse suchte das himmlische Jerusalem zu schildern, aber es war ein prinzipieller Mißgriff, als einem Baukünstler vor einigen Dezennien die Idee kam, in der geheimen Offenbarung des Apostels Johannes ein Handbuch der Architektur sehen zu wollen und von diesem himmlischen Jerusalem ein Vorbild für den katholischen Kirchenbau wörtlich, äußerlich und mißverständlich zu nehmen. Das bleibt unmöglich. Der Baukünstler hat andere Ausdrucksmittel, und mit diesen muß er arbeiten. Eine solche symbolistische Art zu bauen, wäre durchaus nicht kirchlich, sondern willkürlich.

In diesem Sinne sprechen wir also nicht von Kirchlichkeit. Und so gehört es auch nicht zum Wesen des Kirchlichen, daß man z. B. drei Schiffe baut, deshalb, weil damit an die allerheiligste Dreifaltigkeit erinnert werden könnte. Es besteht nirgends eine Vorschrift, die Kirche im Kreuzschiff zu bauen, weil in dieser Grundrißform das Kreuz des Erlösers dargestellt würde. Das wäre allerdings symbolistisch, das kann gewiß hineingelegt werden und eine solche Anlage ist für große Kirchen zu empfehlen, aber das Kreuz des Querschiffes mit Langbau geht weder auf das historische Kreuz des Erlösers zurück noch auf das geheimnisvolle Tau des Propheten. In den seltenen Fällen, wo sich an der altchristlichen Basilika ein Querschiff findet, ergibt es, weil ohne Chorquadrat, keine Kreuzesform; ausgenommen die mehr orientalischen Kuppelkreuzkirchen, die an moderne Grundrißlösungen erinnern. Wohl ist aber vom romanischen Gewölbstil aufwärts der Ursprung des ausgeprägten Grundrißkreuzes aus technischen Bedingungen bekannt.

So berechtigt nun insbesondere in Skulptur und Malerei und im dekorativen Teil eine gute Symbolik ist, besteht das Wesen der Kirchlichkeit in derselben auch deshalb nicht, weil die Symbolik durch das Mittelalter und nach demselben sich geändert hat. Oder kann nicht jeder schöne Ideen in einen Bau hineinlegen, wie z. B. daß die Steine die Gläubigen sind, die durch den Mörtel der Liebe festgehalten werden?

Wir nennen ferner, wenn wir vom Schiff der Kirche sprechen, die ehrwürdigste Symbolik, die es in der Baukunst gibt. Sie setzt aber die altchristliche Anordnung voraus, die in späteren Jahrhunderten weniger in Übung war, nämlich, daß der bischöfliche Thron in der Hauptachse hinter dem Altar liegt und so der Bischof als Steuermann der Kirche erscheint. Seine Assistenten galten als Matrosen, die ihm dienen und Ordnung halten auf dem Schiffe. Denn letzterem gleicht auch der Bibelsymbolik entsprechend, die Kirche im übertragenen Sinne, da sie die Gläubigen über die Fluten der Zeit hinüberführt an das Gestade der Ewigkeit. Das kann ich aber nicht als kirchlich ausschlaggebendes Baumotiv hinstellen, denn dann wären alle mittelalterlichen Kirchen, die diese Stellung des bischöflichen Thrones nicht haben, unkirchlich. Also nicht in dieser hypermystischen und symbolistischen Auffassung liegt die Kirchlichkeit, wenn wir auch gerne zugeben, daß das apokalyptische Messen durch einen Engel, der den Maßstab führt, uns auf die geheimnisvolle Sprache von Zahl und Maß hinweist, die gewiß jedes Kunstwerk im Innersten beherrschen, aber auch in jedem Stil anklingen können und müssen.

Die Kunst ist selbst solch eine geheimnisvolle Offenbarung Gottes, und darum darf ich ferner zwei Mißverständnisse ausschließen: Kirchlich heißt gewiß auch nicht rückschrittlich, altertümelnd, wie es ebensowenig neuerungssüchtig heißen kann. Es darf nicht in dem Gedanken des Kirchlichen eine Vorliebe für das Vergangene gesucht werden, als wäre die Kirche nur für die Seelen der abgestorbenen 19 Jahrhunderte da; sie lebt und arbeitet auch für die Seelen des gegenwärtigen, des XX. Jahrhunderts. Sie steht dem wahren Kulturfortschritt keineswegs feindlich gegenüber. Allerdings das, was sich beim Kulturfortschritte Christus- oder Kirchenfeindliches zeigt, wird von ihr bekämpft. Damit kann sich die Kirche prinzipiell nie versöhnen und wird sich nie versöhnen. Aber daraus folgt doch nicht, daß sie an die Baustile der Vergangenheit gebunden ist; das wäre zunächst ganz unmöglich, weil jeder Architekt seinen Stil hat. Der Stil lebt mit dem Künstler und ändert sich mit ihm, und wenn eine solche irrige Auffassung des konservativen Prinzipes gelten würde, hätten auch die historischen Stile nie kirchlich werden können, denn auch sie waren einmal modern. So kommt es tatsächlich, daß unter all den Tausenden von Kirchen, die wir auf der Welt haben, auch nicht zwei sind, die einander ganz gleich wären. Nicht eine Sucht nach Abwechslung war daran schuld, sondern die einfache, natürliche Formenentwicklung der Kunst, bei der ein Stillstand Rückgang wäre. Trotz dieses notwendigen Wechsels hat die Universal-Kirche den Hermelin der Kunst nie abgelegt, und ebenso wird sie gegenwärtig und in der Zukunft bei jeder Stilentwicklung das, was in der Konstruktion und im Ornament Gutes geschaffen wird, ruhig in ihren Dienst stellen. Nie wird man in einer Wölbetechnik, in einer Fensterabschluß-Linie, ob nun gerade, spitzig oder rund, in Gesimsprofilen, in vegetabilischen oder geometrischen Zierelementen, also in indifferenten Raumformen irgend etwas Christus- oder Kirchenfeindliches zu sehen vermögen.

Das liegt so nahe, daß es nur der Selbstbefreiung von Schlagworten bedarf, um hier Klarheit zu haben. Die Kirche wird gewiß nicht in diesen bereits abgelehnten Auffassungen ihren Stil suchen, ja sie sucht den Stil überhaupt nicht. Erlauben Sie mir die Übertreibung: Er interessiert sie gar nicht. Etwas allerdings interessiert die Kirche am Stile oder richtiger an allen Stilen, die ihr dienen wollen, davon werden wir später zu sprechen haben.

Die liturgische Musik ist weit mehr als der umgebende Bau ein Teil des Gottesdienstes. Wenn der Priester zum Altar geht, braucht er nicht Architekt und nicht Bildhauer zu sein, aber singen muß er können, und genau so, wie es die Kirche vorschreibt, hat er zu singen, und die anderen zu antworten. Von fast ängstlichen Vorschriften gehütet sind die Opferelemente: Brot und Wein, weil sie eben unerläßlich zur Meßfeier sind.

Dementsprechend ist auch die Art der Kleidung des opfernden Priesters geregelt, und ferner für das liturgische Licht sowohl die Zahl der Kerzen wie auch deren Material — soweit das Licht wesentlich zum Opfer gehört - vorgeschrieben. Über diesen Kreis hinaus ist es aber frei, und innerhalb der Kirchenwände erstrahlt das elektrische Licht, sowie es seinerzeit nicht schwer fiel, eine ältere, weniger genügende Nutzbeleuchtung durch das Gas zu verdrängen.

In welchem Zusammenhang steht aber der Baustil mit dem Wesen oder den Zeremonien des heiligen Opfers? Die physische Ermöglichung des letzteren durch den Bau geschieht dadurch, daß Dach und Wände errichtet werden. So befremdlich es nun wäre, daraus abzuleiten, daß dann jeder geschlossene Innenraum auch schon eine gute Kirche ergebe, ebenso unrichtig wäre es, zu sagen, daß man nur in einem bestimmten Stil Dach und Wände mit ihrer weiterhin notwendigen Ausgestaltung bieten könne.

Wie durfte darum die Kirche jemals einen Stil als solchen ausschließen? Ebensowenig, wie sie einen Stil zum ausschließlich kirchlichen ernennen kann! Das widerspricht ihrem ganzen Berufe. Das überlassen wir der orthodoxen Kirche, die übrigens in neuester Zeit den Stilbann zu brechen beginnt. Mein verehrter Lehrer Eitelberger hat uns immer gesagt: „Die Kirche darf den Zusammenhang in der Kunst mit der allgemeinen Entwicklung der Kunst nicht verlieren." Kirchliche Kunst ist und war immer die Hochblüte des jeweiligen Kunststrebens. Und gerade deshalb

kann und wird die Kirche nicht einen bestimmten Stil von ihrem Dienste ausschließen. Dadurch würde sie die höchste Entwicklung der Kunst geradezu unterbinden, denn durch das kirchliche Problem erreicht jeder Stil jene Form am sichersten, die wir seine Monumentalität nennen.

Daraus erklärt sich, daß das kirchliche Urteil, wenn es erfolgt, über irgendwelche Pläne, die vor der Ausführung vorgelegen sind, sich reserviert hält. Unbestreitbar ist das Recht der geistlichen Obrigkeit, Wünsche und Normen bezüglich des Baues und seiner Einrichtung auszusprechen. Damit will aber nicht jedes Detail einer Zeichnung als kanonisch erklärt werden, darum pflegt man auch, bei einer autoritativen Entscheidung, nicht einem Geschmacksurteil, zu sagen, daß vom kirchlich-liturgischen Standpunkte aus nichts oder im Einzelnen dies und jenes gegen die Zeichnung einzuwenden sei.

Und damit unterscheiden wir eine neue irrige Auffassung. Nicht der Geschmack eines einzelnen Mitgliedes der Kirche ist maßgebend, wenn er auch in Ehren und unantastbar bleiben soll. Der einzelne Pfarrer, der Bischof, der Papst behalten ihr subjektives Geschmacksurteil, wie sie es sich gebildet haben. Aber daraus, daß Pius IX., um ein bekanntes Beispiel zu gebrauchen, den gotischen Stil energisch abgelehnt hat, folgert niemand, daß die Gotik deshalb unkirchlich ist.

Wir dürfen also weder übertriebene Symbolik noch eine irrig angewandte mystische Exegese, auch nicht Altertümelei und nicht Neuerungssucht im Begriffe des Kirchlichen selbst suchen, denn auch in der Politik heißt Konservativ nichts anderes, als die Kontinuität der Ideen festhalten, aber auch sie folgerichtig auf konkrete Fragen des Staatslebens anwenden, und in diesem Sinne unterscheiden wir auch in der Kunst genau zwischen traditionell und konventionell. Kirchlich ist immer traditionell, aber nie konventionell. Das gehört nicht zum Wesen des Kirchlichen, und letzteres unterscheiden wir ebenso vom subjektiven Geschmacksurteil.

Damit stehen wir nun vor der Nötigung, die Kirchlichkeit positiv zu umschreiben. Ich zögere, zu sagen, es sei dies leicht, aber ich möchte auch nicht sagen, es ist schwer. Wir haben allerdings keine autoritativen Aussprüche darüber. Das Konzil von Trient zum Beispiel, dieses Gesetzbuch der Kirchlichkeit, das sich ja mit den Kulturfragen der damaligen Zeit beschäftigen mußte, kennt Vorschriften für Skulptur und Malerei, also für figurale Kunst, aber keine für die Architektur. Und dieses Schweigen ist beredt genug, um so mehr, wenn wir dessen gedenken, daß vor dem Konzil wie nachher in dem damaligen Stil weitergebaut wurde, obwohl es kaum eine Kulturperiode gegeben hat, die so sehr vom Heidentum durchtränkt war, wie die der damaligen Zeit.

Wir unterscheiden daher nicht ohne oder gegen die Kirche, sondern mit derselben zwischen Kulturinhalt und Stilform. Letztere kann nicht christus- oder kirchenfeindlich sein.

Wir haben auch sonst keinen autoritativen Ausspruch über das, was die Kirchlichkeit in der Architektur sei, und die Frage ist ganz modern und aktuell durch den Künstlerstreit, der ja vielleicht in hundert Jahren schon ganz anders aufgefaßt wird, zwischen den historisch-akademischen Stilen und dem, der sich modern katexochen nennt. Vor einigen Dezennien hat man zu sagen gewagt, der gotische Stil ist ausschließlich kirchlich, denn er ist der germanisch-christliche Stil. Selbst wenn letzteres wahr wäre, würde daraus nicht folgen, daß er der kirchliche sei. Aber das ist definitiv überwunden, und nicht in Stiläußerlichkeiten suchen wir den tiefen Sinn unseres Begriffes.

Wir finden ihn nur, indem wir auf den Ursprung und den Zweck des Gotteshauses eingehen. Wir kommen da zu zwei Elementen der Kirchlichkeit. Das eine ist mehr allgemein, ich möchte fast sagen selbstverständlich, eine Forderung, die ich im Kreise von Künstlern nicht erst zu stellen habe, die ich aber, um den Begriff in seiner Gänze zu zeigen, anführen muß, und das ist die Monumentalität des Stiles. Aber nicht das allein, es ist noch eine zweite, mehr detaillierte, mehr besondere Forderung, die tiefgegründete Zweckmäßigkeit der ganzen Anlage und aller ihrer Formen.

Wollen Sie nicht erstaunen, daß es so wenig sei; es ist viel, was wir fordern, denn es ist dasselbe Problem, das dem Apostelfürsten Petrus vorschwebte, als er im Palaste des Senators Pudens den Raum auswählte, in dem er das heilige Geheimnis feiern wollte. Es ist dasselbe Problem, das den Kaiser Justinian berauscht hat, als er wähnte, Salomon übertroffen zu haben, und es ist dasselbe Doppelproblem in seiner lebendigsten Durchdringung und tiefsten Erfassung, das Sie, meine Herren von der Kunst erregt, wenn Sie mit zitterndem Griffel eine einfache Pfarrkirche zeichnen wollen und dabei empfinden, wie schwer das ist, oder wenn Sie mit reichen Mitteln einen Dom oder eine andere großartige Kirche bauen wollen.

Beide Forderungen folgen aus dem Zweck des Gebäudes.

Es wird uns zunächst nicht wundern, wenn wir über sein Portal das erste Wort, das die Weihnachtsengel gesungen haben, lesen: Gloria — der erste Zweck dieses Gebäudes ist und bleibt Gottes Ehre. Zur Verherrlichung Gottes muß es gebaut sein. Der zweite Zweck wird sein: zur Heiligung und Rettung der unsterblichen Seele.

Diesen ersten allgemeinen Zweck teilt das Gotteshaus mit allem Geschaffenen; es muß ihn aber in ganz besonderer Art erfüllen, denn es ist Gottes, Ihm eigenes Haus. Der Künstler darf aber hierbei — verzeihen Sie, wenn ich so unzart bin — auch nicht überschätzt werden. Man darf vom Künstler nur das fordern, was er in dieser Beziehung geben kann. Er kann die Harmonie der Formen geben, er kann das Großartigste, was er zu schaffen imstande ist, hier versuchen; aber etwas kann er nicht geben: die eigentliche — ich spreche jetzt dogmatisch — übernatürliche Weihe seines Baues. Die gibt der Bischof mit der Konsekration. Und es wäre unklar in der Idee, wollte man von der Kunst verlangen, daß sie eine solche übernatürliche Weihe aus ihren rein natürlichen Mitteln biete. Der Architekt hat Stein, Holz, Eisen, aus dem kann er das Ganze konstruieren. Das sind natürliche Mittel, die teilt er auch mit dem Ingenieur und dem Handwerker. Aber seine gottbegnadete Phantasie, seine künstlerische Erfindungs- und Gestaltungskraft leistet mehr als dieses. Erlauben Sie mir das Bild, wenn ich sage: Bischof ist der Künstler nicht, aber Priester soll er sein. Als solcher soll er das Höchste opfern, das er hat, indem er über das Utilitätsprinzip hinausgeht und mit wahrer, erhabener Kunst das Heiligtum umkleidet. Er konstruiert nicht bloß nach jenen Naturgesetzen, die in seinem Material stecken, sondern geht über den nüchternen Zweckmäßigkeitsbegriff weit und wesentlich hinaus und gibt gefällige, großartige, majestätische Formen, er haucht dem Stein, dem ganzen Material Leben ein. In dem Bauwerk eines echten Künstlers fühlen wir das geheimnisvolle Spiel von Stütze und Last, wir hören es, wie Frage und Antwort aus den einzelnen Teilen klingen. Es belebt sich das Ganze und lebt vor unseren Augen, denn es lebt in der Seele des Künstlers. Er erfaßt das Ganze und bringt es in einfacher, aber großartiger, imponierender Art zur Darstellung. Und die großartigste, am meisten majestätische, die würdigste Form, die nennen wir mit dem einen Worte: Monumentalität. Diese Eigenschaft des Stiles verlangen wir von dem Baukünstler, das ist die erste große Forderung. Aber ihre Erfüllung ist nicht dem christlichen oder dem katholischen Künstler allein eigen. Ich erinnere Sie an die Wirkung, die wohl auf jeden Menschen der Innenraum des Pantheons ausübt. Er ist jetzt dürftig, seines ehemaligen Bronzeschmuckes, der goldenen Zieraten beraubt. Aber mir geht es immer so, wenn ich es betrete, als würden mich Engel aufwärtsheben. So wunderbar, so erhaben, würdig und feierlich, zu jedem Auge und Gemüt spricht es — das hat ein wahrer Künstler gemacht.

Diese Forderung der Monumentalität genügt aber für das katholische Gotteshaus auch schon deshalb nicht, weil ihre Erfüllung, und wäre sie noch so gelungen, gemeinsam wäre mit dem evangelischen oder dem russischen Gotteshaus und weil auch der jüdische Tempel als Gotteshaus Monumentalität der Formen beanspruchen kann.

Darum müssen wir einen Schritt weitergehen und die Monumentalität in innigen Zusammenhang bringen mit der Zweckmäßigkeit, diese lebendig anpassend dem liturgischen Problem, das dem Künstler in der katholischen Kirche anders als in der evangelischen, anders als im Tempel der Juden oder im brahmanischen oder buddhistischen Tempel gestellt ist. Und ich betone wiederholt, daß es sich in dieser Zweckmäßigkeit nicht um ein Prinzip der Nüchternheit, um einen utilitaristischen Grundsatz handelt, denn, wie wir früher gehört haben, geht der wahre Künstler, aus der Tiefe seiner Phantasie schöpfend, über die brutale Zweckmäßigkeit von selbst hinaus. Aber so wie der Handwerker praktisch arbeiten muß, darf der Künstler nicht unpraktisch vorgehen. Das Wahre und Gute ist mit dem Schönen wesensverwandt. Er darf die Kirche nicht so bauen, daß man darin nicht Messe lesen kann, daß nicht jeder an der Messe teilnehmen oder die Predigt hören könnte. Ich kenne eine Kirche — und viele von Ihnen kennen sie auch — in der kann man allerdings Messe lesen auf dem kleinen Altar, aber je näher der Kirchenbesucher dem Hochaltar rückt, um so weniger sieht er ihn, dafür kann man aber in dieser Kirche eine Predigt besser sehen als — hören. Ich bewundere die Monumentalität ihrer Formen, die auf tausend Schritte schon das Gotteshaus erkennen lassen. Es ist ein Kunstwerk, vielleicht richtiger ein Kunststück, aber eine katholische Kirche ist das nicht, oder sagen wir, kirchlich ist das nicht, sondern vielmehr eine monumentale, fortwährende Behinderung der Seelsorge. Und wenn Gott seine Engel vom Himmel schickt, daß sie dort Pfarrer und Kooperatoren seien, werden sie immer die größte Schwierigkeit an der eigenen Kirche haben.

Das kann nicht die Kirchlichkeit sein, sondern es muß die Zweckmäßigkeit als Basis des Monumentalen am Stile gelten.

Und das ist auch so. Ja, der Grad der Monumentalität hängt viel inniger, als es scheint, mit dem Zweckbegriff zusammen. In einem Theater haben Sie auch einen großen Raum, aber es besteht ein wesentlicher Unterschied gegenüber einer Kirche. Ich weiß nicht, ob ich genügend tief blicke, wenn ich sage, die Bühne ist im Theater optisches und akustisches Zentrum zugleich. Das würde ja vielleicht noch etwas mit dem kirchlichen System zusammengehen, obwohl wir bei der Kirche sehen, daß insbesondere im Verlaufe der Jahrhunderte die Kanzel immer deutlicher vom Altar sich scheidet. Gegenwärtig predigt der Bischof nicht mehr hinter dem Altar, wie in der altchristlichen Kirche, sondern die Kanzel ist im Schiffe oder gegen dasselbe zu seitlich gelegen und es ist eine wohltuende Divergenz vorhanden zwischen dem optischen und akustischen Mittelpunkt. Beim Theater ist dies ganz identisch. Ich will die Vortragenden wohl gut hören und alle Bühnenvorgänge sehen, aber ich gehe nicht auf die Bühne. Es genügt dem Zuhörer, wenn er von guter Entfernung aus hören und sehen kann; er bleibt auf seinem Sitze, in seiner Loge und die Logen sind untereinander durch einen Korridor verbunden. Aber in der Kirche ist es ein wesentliches Erfordernis, daß die Gläubigen zum Altar gehen können, wenn sie z. B. die heilige Kommunion empfangen. — Dieses Problem ist im Theaterraum nicht gestellt. Daher haben Sie die Unterteilung seines Raumes, der aber in einer Kirche einheitlich sein muß, und schon deshalb weit monumentaler wirkt. Daher sieht ein Theater in seiner Ausgestaltung ganz anders aus wie eine Kirche. Das kommt vom Zweck dieses Baues. Im Parlamente ist sozusagen überall das Zentrum, vielleicht ist es gerade deshalb nirgends, aber es ist wenigstens das akustische Zentrum überall dort, wo einer aufsteht und spricht. Daher herrscht im Parlamentssaal ein anderes Bauprinzip wie in einer Kirche. In der Kirche haben wir den optischen Mittelpunkt in der Längsachse. Der Bischof ist nicht wie der Präsident des Abgeordnetenhauses — ich muß es wörtlich übersetzen — der Vor-Sitzende. Das ist der Bischof nicht. Es ist der von Gott gesetzte Obere. Sein Thron steht nicht im Zentrum der Radien, ist nicht ein Ausfluß der Gewalt, die von den einzelnen Sitzen herkommt, die ihn hebt oder ihn stürzt. Hier ist kein solches Wahlprinzip, sondern er hat seine Gewalt per successionem: von Christus her durch die Apostel. Sein Thron ist unerschütterlich. Daher kommt die Trennung zwischen Presbyterium und Volksschiff; eine architektonisch markierte Trennung im Dome, und ähnlich, wenn auch schwächer ausgeprägt, in der einfachen Pfarrkirche.

Damit sind wir darauf gekommen, das kirchliche Zweckmäßigkeitsproblem etwas tiefer, dort zu fassen, wo sein Leben beginnt, und das ist beim Altar. Der Altar ist insbesondere in der katholischen Kirche das Herz des ganzen Baues, und wie mit dem Herzen das physiologische Leben des Körpers beginnt, so ist auch mit dem Altar sozusagen der Anfang beim Entwurfe des Baues zu machen.

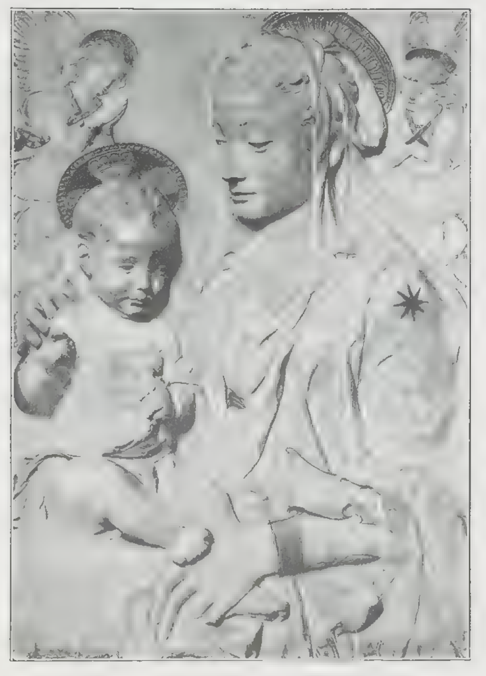
So war es historisch. Nehmen wir die älteste Kirche aus der Zeit des Friedens, die Kirche von St. Peter und St. Paul, die neuerdings gefundene Kirche der heiligen Domitilla oder die von S. Agnese fuori le mura, so finden wir, daß die alten Baukünstler vor allem den Platz für den Altar bestimmten und ausbildeten. Wir suchen den Bauplatz in unseren Städten nach mehr äußeren Gesichtspunkten und behandeln das auch vom Gesichtspunkte der Belebung des Städtebildes. Ganz anders damals. Katakomben, Korridore mit vielen alten, kostbaren Gräbern wurden geopfert, um den Altar genau über das Grab der heiligen Agnes oder des heiligen Petrus setzen zu können, und die Kirche ist nur das gebaute Riesenreliquiar, das man über und um den Altar stellt.

Diesen Altar sollte die Gemeinde aber auch sehen. Freilich kam durch den Einfluß des Byzantinismus die Kanzellenwand, die in der Gotik sich zum Lettner auswuchs. Am besten kann man das in Torcello oder in Venedig selbst in der Frari-Kirche sehen. Das führte dort zur Kirche in der Kirche, zu einer abgeschlossenen Kirche des Klerus und ringsherum einer Kirche des Volkes. Es konnte aber dem dominierenden seelsorglichen Bedürfnis gegenüber nicht stand halten. Man hat die Lettner demoliert, auch den von St. Stephan, an den noch das Gitter erinnert, und es hat sich immer

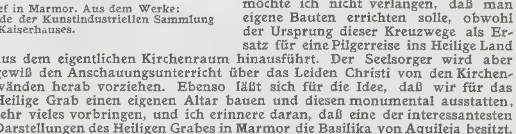
mehr, schon im Mittelalter das Bedürfnis herausgebildet, theologisch und liturgisch gesprochen, mit dem allerheiligsten Sakramente in größeren, anschaulicheren Zusammenhang zu kommen. Daher ist es kunstgeschichtlich und liturgisch fundiert, wenn wir verlangen, mit aller Entschiedenheit, obgleich das nicht das Einzige ist, daß man den Altar möglichst gut sehen soll. Ich will nicht sagen, daß es 95 oder 99 Prozent sein sollen, das läßt sich in Ziffern nicht aussprechen. Ich erinnere an die wunderbar ergreifende Darstellung eines Hochamtes in der Basilika von Aquileja, wie dort der Altar dominierend dasteht, wie das ein wirkliches Hoch-Amt ist auch im physischen Sinne. Doch das muß man, überwältigt von dem Eindruck, selbst gesehen haben, um zu begreifen, daß es unkirchlich ist, wenn man nur so zum Schluß des Baues, nachdem alles prächtig ausgestattet ist, sich erinnert, es müsse noch der Altar gemacht werden. Dann muß der Kunsttischler noch schnell etwas Billiges zusammenmachen, und als letztes, als Hauptmöbelstück kommt der Altar hinein in einen Chor, der gar nicht dafür berechnet ist. Wegen des Altars wird die Kirche gebaut, und nicht umgekehrt. Die richtige Altarstellung, die Wirkung des Altars im Raume, die beherrschende Wirkung ist die Hauptsache, das ist die Dominante. Unter den neuen Wiener Bauten erinnere ich an die sehr gute liturgische Stellung des Hochaltars in der Antoniuskirche.

Aber nicht das allein ist unser Problem. Für alles, was zum Altare gehört, muß der Architekt — ich kann auf das hier nicht näher eingehen — die kirchlichen Vorschriften, Traditionen und Wünsche kennen, er muß vieles aus eigener Teilnahme am Gottesdienste wissen und es mitbefolgen. Das sind die liturgischen Normen für die kirchlichen Formen und die müssen miteinander in lebendigem, innigem Kontakt stehen.

Das zweite, was wir in liturgischer Hinsicht fordern, ist die Beachtung der akustisch günstigen Bedingungen. Mein verehrter Freund Professor Niemann hat mir erzählt, wie er im ausgegrabenen Theater von Ephesus die Akustik probiert hat, und sie sei wunderbar gewesen. Und wer Vitruv studiert hat, weiß, daß die Antike die Gesetze der Akustik gekannt hat. Gegenwärtig heißt es aber, das alles sei vielmehr Sache des Glückes, das könne niemand vorher bestimmen. Es mag im einzelnen Falle auch so sein. Unser verehrter Oberbaurat Wagner ist der festen Überzeugung, daß man imstande sei, das von vornherein zu bestimmen. Die Beobachtungen, die er gemacht hat, will er bei seiner neuen Kirche, die bereits die Bewilligung unseres f.-e. Ordinariates bekommen hat, erproben. Aber ich glaube, daß unsere Künstler im allgemeinen hierin doch nicht ganz sicher sind und daß das wissenschaftliche Problem nicht abgeschlossen ist. Darum würde ich wünschen, daß die Architekten in erster Linie sich bemühen, das im vorhinein zu überlegen, daß sie ihre Erfahrungen und Beobachtungen sammeln und daß daraus ein praktisch-wissenschaftliches System gemacht wird. Denn soweit ich es aus Erfahrung kenne, wird zum Schlusse eines Kirchenbaues erst ausprobiert, wo die Kanzel am günstigsten steht. Das ist nur ein Auskunftsmittel, und die heidnische Göttin Echo muß gründlicher aus unseren Kirchen verbannt werden, als es bisher geschah. Es bildet geradezu eine peinliche Überraschung, auf der Kanzel zu stehen und plötzlich zu merken, daß man nicht allein das Wort hat, sondern daß irgendwo, in einem Winkel, noch ein zweiter Prediger steht, der jedes Wort beharrlich und gewissenhaft nachspricht und dem Prediger selbst ins Ohr ruft. Das stört empfindlich und gehört in den Begriff der Kirchlichkeit nicht hinein, verdirbt dem Prediger die Freude und die Frucht und ist für die Gläubigen eine Pein. Es bereitet eine beständige Unruhe in der Kirche, wenn der Prediger nicht physisch verstanden wird. Natürlich hängt viel von der richtigen Aussprache und von dem Besuche der Kirche ab, und eine volle Kirche ist immer besser akustisch. Aber zielführende Regeln und eine bestimmtere Sicherheit als bisher müssen sich finden lassen.



Antonio Rossellino, Madonnenrelief in Marmor. Aus dem Werke: Dr. J. Schlosser. Ausgewählte Gegenstände der Kunstindustriellen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses.



Diese beiden Probleme, das optische und das akustische, ergänzen sich; sie sind sich nicht fremd — ich habe das früher eine glückliche Divergenz genannt. Sie sind nicht die Brennpunkte einer Ellipse, es liegt in ihnen ein treibendes, belebendes Element für das Ganze. Ich glaube, daß diesbezüglich die evangelische Kirche weniger günstig daran ist, weil bei ihr sich vielmehr das optische und das akustische Zentrum decken können. So finden Sie sehr häufig in evangelischen Kirchen über dem Altar die Kanzel. Noch weniger günstig scheint mir die Anlage einer russischen Kirche, wo die Ikonostasiswand den Anblick des Heiligsten hindert. Das ist vielleicht mit ein Grund für die Erstarrung, welche die Kunst der orthodoxen Kirche zeigt.

Wir fordern weiter in liturgischer Hinsicht die Rücksichtnahme auf die Sakramentenspendung und die Privatandacht. Die Sakramentenspendung kommt bloß in zweifacher Richtung in Betracht: Für die Taufe und für die Buße.

Für die Taufe insofern, als in altchristlicher Zeit eigene Taufkirchen bestanden. Bei uns genügt der Taufstein, und der hat die schöne patriarchalische Idee der Taufkirche in den Hintergrund gedrängt. Ich glaube, es hat pädagogischen Wert und steigert das Gemeindebewußtsein, wenn der Taufstein mehr in Ehren gehalten wird als bisher; eine Forderung, die für Kathedral- und Pfarrkirchen gilt, die das Taufrecht haben. Ich würde aber wenigstens wünschen, daß wir für den Taufstein wieder einen möglichst eigenen Raum schaffen und daß er auch durch Paramentenausstattung mehr betont wird. Der Großvater möge nur dem Enkel zeigen können: „Da bin ich getauft worden und ebenfalls Du.“ Das ist ein Kristallisationszentrum für die Idee der geistigen und kirchlichen Zusammengehörigkeit.

Was die Aufstellung von Beichtstühlen anbelangt, möchte ich darauf hinweisen, daß der Beichtstuhl auch im großen Kirchenraum angebracht werden kann, daß es aber gewiß empfehlenswert ist, ihn im Seitenraum aufzustellen. Ich mache aber gleichzeitig auf die kirchliche Vorschrift aufmerksam, die verlangt, daß er in loco conspicuo, an einem sichtbaren Platze stehe; er soll nicht versteckt sein. Vielleicht darf ich hier auf die Wiener Jesuitenkirche hinweisen, die eine geradezu ideale Seelsorgekirche ist. Sie hat nicht einen Verlust in der Choranlage, wie wir sie in manchen Pfarrkirchen finden, sondern eine praktische, mehr breite Anlage des Presbyteriums und eine Doppelreihe von Seitenkapellen, in welchen rechts und links Beichtstühle aufgestellt sind, weil dort sehr viel gebeichtet wird. Es würde aber genügen, wenn man bloß drei oder vier solche Räume anlegte. Man gewinnt dadurch eine Art Andeutung eines Querschiffes, und das ist etwas, was den Raum in angenehmer Weise belebt.

Das Angeführte genügt bezüglich der Sakramentenspendung. Soweit die übrigen Sakramente den Kirchenraum beanspruchen, werden sie, insbesondere die seelsorglich häufigen, Eucharistie und Ehe, vom Altar aus und im Zusammenhang mit dem Meßopfer gespendet. Eine eigene architektonische Rücksichtnahme auf sie erscheint nicht erforderlich.

Noch ein Wort von der Privatandacht, dem Letzten aber nicht Unwichtigsten, das wir in liturgischer Hinsicht zu behandeln haben. Die Privatandacht soll durch den Bau gewiß ermöglicht und gefördert werden. Aber das Zentrum der katholischen Privatandacht ist das Tabernakel auf dem Hochaltar, das muß festgehalten werden. Nicht wegen des Schlußsteines an der Decke geht der katholische Christ in seine Kirche, sondern der Hochaltar bleibt auch für die am meisten verinnerlichte Sammlung Motiv und Richtung. Ich verkenne nicht den Wert von lauschigen, andächtigen Winkeln, wo man „mit seinem Gott allein“ sein will, die zugleich den Raum malerisch unterbrechen und beleben. Hätte ich die Mittel, dann würde ich überall solche andächtige Stellen wie in San Marco in Venedig wünschen. Es ist kaum eine andere Kirche, wo man so andächtig in sich versunken sein kann wie in dieser. Aber ich glaube, daß schon mancher Pilger in dem weithin offenen Riesenraum von St. Peter in Rom vor dem Grabe des heiligen Petrus gewiß auch seine Privatandacht verrichtet hat. Es ist nicht ein kleiner, abgeschlossener Raum als conditio sine qua non notwendig, aber erwünscht bleibt er immerhin für Vereinsandachten, Bruderschaftsversammlungen oder für die Gebete des Einzelnen. Für den Kreuzweg, der unsere Kirchenwände mit Recht schmückt, möchte ich nicht verlangen, daß man eigene Bauten errichten solle, obwohl der Ursprung dieser Kreuzwege als Ersatz für eine Pilgerreise ins Heilige Land aus dem eigentlichen Kirchenraum hinausführt. Der Seelsorger wird aber gewiß den Anschauungsunterricht über das Leiden Christi von den Kirchenwänden herab vorziehen. Ebenso läßt sich für die Idee, daß wir für das Heilige Grab einen eigenen Altar bauen und diesen monumental ausstatten, sehr vieles vorbringen, und ich erinnere daran, daß eine der interessantesten Darstellungen des Heiligen Grabes in Marmor die Basilika von Aquileja besitzt.

Alles in allem ist zu sagen, daß insbesondere beim großen Raum eine Gliederung wünschenswert, aber nicht, daß sie notwendig ist. Sie wird eher durchführbar sein bei Kathedralen, weniger bei Pfarrkirchen.

Damit dürfte das Wesentliche des liturgischen Systems angeführt sein. Im einzelnen hätten wir über jedes dieser Stücke noch manches zu sagen. Das muß aber einer separaten Behandlung vorbehalten werden.

Zusammenfassen läßt sich das Ganze in folgende Worte: Eine Kirche fordert die höchste Kunstform, nicht verkünstelt, aber auch nicht die Kunst als Selbstzweck. Es ist nicht ein Tempel der sich selbst vergötternden Kunst, sondern es ist Gottes Haus, und darum höchste Kunst. Ich habe oft schon von Künstlern gehört, daß die Beschäftigung mit dem kirchlichen Problem etwas ganz Eigentümliches habe; anfangs unterschätze man sie. Versucht man es aber einmal ernst und mit Hingebung, dann wächst man selbst und die innere Größe des Problems macht die Kunstform monumental. Nicht die nüchterne Zweckmäßigkeit fordern wir, aber die liturgisch praktische Zweckmäßigkeit müssen wir fordern, und wir haben in ihr geradezu die Basis, den Ausgangspunkt, die Quelle, das Herz der Monumentalität gesehen, und Beides zusammen, Monumentalität und Zweckmäßigkeit in ihrer lebendigsten, geistvollsten, echt künstlerischen Verbindung ergeben und erschöpfen den Begriff der Kirchlichkeit. Monumental, künstlerisch und zweckmäßig muß der ganze Bau bis zum Kelchgriff herunter sein, bei dem auch manches zu beachten ist, das der Praktiker dem Künstler sagt.

Dieses Streben nach dem Erhabenen und Praktischen, diese organische Verbindung des Subjektiven, Fortschreitenden und des traditionell Gegebenen

am katholischen Kultbau wirkt im Dienste Gottes und der frommen Gemeinde „auferbaulich“ nach dem bezeichnenden Doppelsinn dieses Wortes. Dann werden die Forderungen, die Pius X. in seinem viel besprochenen Motu proprio von der Kirchenmusik aufstellt, auch in der Architektur sich erfüllen. Wir sehen bezüglich des kirchenmusikalischen Gebietes die Bewegung ebenfalls auf eine innigere Erfassung des heiligen Zweckes dieser Kunst hingerichtet. Der Heilige Vater sagt — und damit will ich schließen: „Die nächste Aufgabe der kirchlichen Musik ist die, den liturgischen Text in eine passende Melodie einzukleiden, aber die letzte und eigentliche Bestimmung ist, den Text wirkungsvoller zu gestalten. Sie sei dann imstande, besser für den Empfang der Gnadenfrüchte vorzubereiten.“ Also sozusagen ein seelsorglich praktischer Zweck. Auf Grund dieser Erkenntnis kommt der Heilige Vater dazu, auch die moderne Musik in den Bereich seiner Betrachtung zu ziehen, nachdem er den Choral als die Basis für die ganze liturgische Musik hingestellt hat. Und unter strenger Scheidung dessen, was, wie wir früher sahen, zwischen Theater- und Kirchenbau verschieden ist, gilt auch das Wort: „Die Kirche hat den Fortschritt der Künste immer anerkannt, ja denselben gefördert, indem sie alles das, was der Geist Schönes und Gutes im Laufe der Zeiten schuf, in ihren Dienst zog, freilich immer in den Grenzen der liturgischen Gesetze. Unter diesen Gesichtspunkten ist die moderne Musik — und wir können das Wort variieren: die moderne Architektur — in der Kirche zulässig.“

Russische Baukunst.

Von Dr. Heinrich Pudor.

Sowohl in der Literatur als im Munde der Leute begegnet man der Ansicht, daß Moskau im Gegensatze zu Petersburg nicht internationales, sondern ausgesprochen russisches Gepräge trage. Diese Ansicht mag, was frühere Zeiten betrifft, zutreffend gewesen sein. Heute kann man nur soviel davon als zu Recht bestehend anerkennen, daß Petersburg weit mehr internationalen Charakter aufweist als Moskau. Im übrigen ist auch die ältere russische Metropole in der letzteren Zeit mehr und mehr von Westeuropa überflutet worden, und eigentlich nur, soweit die griechisch-katholische Kirche und alles, was damit zusammenhängt, in Betracht kommt, ist der russische Charakter alleinherrschend. Es hängt dies in der Hauptsache damit zusammen, daß Rußland von sich aus keine Kultur hervorbringen konnte, und daß es, soweit die westeuropäische Kultur in Betracht kommt, sich unfähig erwies, dieselbe in sich aufzunehmen und auf eigenem Boden weiterzuentwickeln. In der Tat muß man, wenn man noch so vorurteilsfrei an die Betrachtung der russischen Verhältnisse geht, aufrecht erhalten, daß Rußland auf keinem geistigen Gebiete bisher schöpferisch gewesen ist und, wie es scheint, auch in der nächsten Zukunft nicht sein wird. Eine Ausnahme hiervon macht eigentlich nur die Musik und die schöngeistige Literatur. Dagegen kann sowohl im Kunstgewerbe wie in der bildenden Kunst von einer spezifisch russischen Produktion nicht die Rede sein. Bevor wir dies an Beispielen erhärten wollen, lohnt es sich wohl der Mühe, danach zu fragen, worin die Ursache zu dieser Unproduktivität liegt. Der hauptsächliche Grund scheint mir der zu sein, daß dieses Volk viel zu früh von der westeuropäischen Kultur berührt wurde. Peter der Große ist gewiß einer der bedeutendsten Herrscher gewesen und hat sich um Rußland Verdienste erworben wie kein zweiter russischer Fürst, aber er gerade hemmte die natürliche, aus dem russischen Boden selbst erwachsende Kulturentwicklung, indem er diesem, damals noch ausgesprochen Barbarencharakter tragenden Volke eine Kultur aufzwang, welche um Hunderte, um nicht zu sagen Tausende von Jahren älter war. In rein äußerlicher Weise nahm darauf das russische Volk die Kultur an, und es ging nicht ohne Wunden, Eiterungen und auf der anderen Seite gelegentliches Rückfallen in das tiefste Barbarentum ab. Dazu kam, daß Rußland wiederholt, zuletzt in allerjüngster Zeit, politische und gesellschaftliche Allianzen mit demjenigen Volke einging, welches in derselben Weise kulturüberreif war, als Rußland kulturunreif ist, nämlich mit Frankreich. Ferner kam dazu, daß scharfe Klassengegensätze gerade in Rußland vorhanden waren und daß die westeuropäische Kultur, soweit die Überreife in Betracht kommt, von den obersten Klassen angenommen wurde, während die unteren Klassen auf der einen Seite von der Kirche und auf der anderen Seite vom Staate mit Absicht und Zielbewußtsein gehalten wurden. Sogar noch heute ist Aufklärung und Abbildung in Rußland etwas Staatsgefährliches. Von einem Volksbildungswesen war nicht die Rede. Wie konnte auf einem solchen Boden eine um Jahrtausende ältere Kultur wachsen und Fuß fassen! Und nun gerade trat die obenerwähnte Erscheinung zutage, daß auf der einen Seite diese westeuropäische Kultur in rein äußerlicher Weise dem russischen Boden aufgeklebt wurde und daß auf der anderen Seite alle Keime, die aus echtem slavischen Holze hervorbrechen wollten, erstickt wurden.

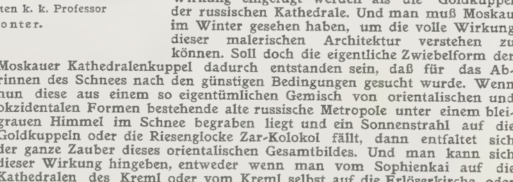


Entwurf vom Architekten k. k. Professor Maxim Monter.

Wir wollen nunmehr zunächst einen Blick auf die russische Architektur werfen, wie sie uns Moskau zeigt. Und zwar wollen wir erst einmal den Kreml beiseite lassen. Dann aber haben wir ein Bild vor uns, wie es unerquicklicher nicht gedacht werden kann. Heimisch war in Rußland der Holzbau. Nun kamen die unverstandenen Anregungen von Westeuropa, und zwar gerade zu einer Zeit, als in diesem Westeuropa die Kulturreife auch in der Architektur, nämlich im Barockstil, ihren bezeichnenden Ausdruck gefunden hatte. Die Folge war, daß der heimische Holzbau nicht weiterentwickelt wurde und daß man anfing, da Moskau an guten natürlichen Bausteinen arm ist, in Stuck die modernen Bauten in unverstandenem Barockstil, mit gelegentlicher Verwendung rein orientalischer Stilformen, aufzuführen. Selbst in Backstein, der näher gelegen hätte, wurde nur ausnahmsweise gebaut. Das Bild, das sich uns bietet, zeigt auf der einen Seite Brutalitäten in Formen und Farben und auf der anderen Seite kindische Architekturen, wie sie an Kinderbaukästen und Jahrmarktspielzeugen erinnern, Ausnahmen hiervon sind nur wenige anzuführen, und diese gehören einer älteren Zeit an, wie der im Jahre 1695 errichtete, sehr malerisch wirkende Sucharew-Turm.

Richten wir dagegen nunmehr unseren Blick auf den Kreml, so bietet sich uns ein Bild, wie es in malerisch architektonischer Beziehung glänzender nicht gedacht werden kann und seinesgleichen irgendwo findet. Wenn man sich an das jenseitige Ufer der Moskwa stellt und von da auf den Kreml blickt, ist man versucht, an die Wahrheit des Sprichwortes zu glauben, daß über Moskau nur der Kreml und über den Kreml nur der Himmel geht. An diesem glänzenden architektonischen Bild sind vor allem die Tore beteiligt, welche die zinnengekrönte Mauer des Kreml schmücken. Die meisten dieser fünf Tore sind, künstlerisch und malerisch-architektonisch genommen, von einer Wirkung, wie sie nur entsprechende Bauten Italiens oder Norddeutschlands bieten. Teils sind es quadratische, terrassenförmig aufsteigende, teils Rundtürme, mit Burgwehr und Zinnen gekrönt, teils orientalische Formen aufweisende Turmbauten. Und hinter dieser Mauer und diesen Türmen nun erheben sich auf einer natürlichen Anhöhe die Zarenschlösser und Kathedralen, um ein Gesamtbild von imponierender Großartigkeit zu geben. Diese Wirkung war möglich nur dadurch, daß das Terrain außerordentliche Vorteile bot. Ähnlich wie Rom ist Moskau eine Siebenhügelstadt, der Tiber in Rom ist die Moskwa in Moskau. — „Voile Rome tartare“, rief die geistreiche Frau von Stael aus, als sie vom Iwan welikij auf die Zarenstadt herniederschaute. Nur dadurch aber, daß das Terrain da, wo heute der Kreml steht, einen natürlichen Hügel bot, konnte die Monumentalität des Eindruckes, den diese architektonische Vereinigung von Zarenschloß, Festungsgebäuden und Kathedralen bot, erreicht werden.

Sieht man sich die Zarenschlösser, also das große Kremlpalais, die Granowitaja Palata und den Belvederepalast in der Nähe an, so darf man freilich nicht immer streng künstlerische Anforderungen stellen, im besonderen bietet der letztgenannte Palast das bezeichnende Moskauer barocke Äußere. Aber wenn man nur an das Gesamtbild denkt, so wird man nicht nur befriedigt, sondern erhoben. Was diese Paläste im Innern bieten, darauf einzugehen müssen wir uns versagen, nur mit wenigen Worten sei des Andreas-Thronsaales im Kremlpalais gedacht. Der Eindruck jener drei großen Säle, des Georgen-Saales, des Alexander-Saales und eben dieses Andreas-Thronsaales entspricht nämlich vollständig der äußeren Monumentalität des Kreml. Kommt man aus dem größten Saale des Kreml, dem in Weiß und Gold gehaltenen Georgen-Saal, schreitet durch den in Gold und Rosa dekorierten Alexander-Saal und betritt nun den in Gold prunkenden und von Gold gleichsam fließenden, von sechs mächtigen Pfeilern getragenen Andreas-Thronsaal, so glaubt man sich nicht mehr in Europa und im Okzident, sondern im asiatischen Orient zu befinden. Und ähnlich geht es uns, wenn wir die von goldschimmernden Kuppeln gekrönten Kathedralen ansehen. Auch hier wieder muß man an das Klima erinnern. In den bleigrauen Moskauer Himmel konnte keine malerische Architektur mit größerer



Wirkung eingefügt werden als die Goldkuppel der russischen Kathedrale. Und man muß Moskau im Winter gesehen haben, um die volle Wirkung dieser malerischen Architektur verstehen zu können. Soll doch die eigentliche Zwiebelform der Moskauer Kathedralenkuppel dadurch entstanden sein, daß für das Abrinnen des Schnees nach den günstigen Bedingungen gesucht wurde. Wenn nun diese aus einem so eigentümlichen Gemisch von orientalischen und okzidentalen Formen bestehende alte russische Metropole unter einem bleigrauen Himmel im Schnee begraben liegt und ein Sonnenstrahl auf die Goldkuppeln oder die Riesenglocke Zar-Kolokol fällt, dann entfaltet sich der ganze Zauber dieses orientalischen Gesamtbildes. Und man kann sich dieser Wirkung hingeben, entweder wenn man vom Sophienkai auf die Kathedralen des Kreml oder vom Kreml selbst auf die Erlöserkirche, oder auf den Sperlingsbergen auf Moskau blickt.

Streng künstlerisch und architektonisch genommen, kann man freilich über die Bauformen dieser russischen Kathedralen nicht anders als abfällig urteilen. Will man sie aber in ihrer Eigenart verstehen und ihrem Reiz sich willenlos hingeben, so muß man immer den malerischen Gesamteindruck sich vor Augen halten. Unter dem klaren italienischen Himmel mußten die Bauformen bis in die Details hinein gesetzmäßig gegliedert und geordnet sein. Unter dem Moskauer Himmel dagegen kam es, auch soweit die Architektur in Frage kommt, auf malerische Wirkungen an.

Die klimatische Frage bildet auch die Erklärung dafür, daß Rußland auf dem Gebiete der Plastik und der Malerei so gut wie nichts geleistet hat und kaum je leisten wird. Die Galerie der Akademie in Petersburg und das dortige neue Museum Alexander III. hat man ebenso wie das Moskauer Rumjanzoff-Museum zum größten Teil mit vollständig wertlosen Bildern gefüllt, wobei man noch dazu die Verlegenheit merkt, wie schwer es hielt, diese Galerie überhaupt voll zu bekommen.*) Und daß es sich mit dem russischen Kunstgewerbe nicht anders verhält, darauf haben wir schon oben hingewiesen. Wenn man den Russen zur Hervorbringung einer künstlerischen ebenso wie einer geistigen Kultur einen guten Rat geben wollte, so müßte es der sein, daß sie mit allen Mitteln danach streben sollten, die russische Eigenart zu pflegen und zu entwickeln und mit der Annahme der westeuropäischen, im besonderen der französischen künstlerischen Kultur so vorsichtig als möglich zu sein, zum mindesten so lange, als nicht die Brücke zwischen russischem Barbarismus und westeuropäischer Kulturreife geschlagen worden ist.

*) Die Tretjakoff-Galerie war leider zur Zeit meiner Anwesenheit in Moskau wegen Umbaues geschlossen.





Aus O. Schwindrazheims „Deutsche Bauernkunst“.

Deutsche Bauernkunst — volkstümliche Kunst.

Von Josef Aug. Lux.

Die Bauernkunst, dieses Volkslied der bildenden Künste, dem Schutze des p. t. Publikums zu empfehlen, ist heute schon eine dringende Angelegenheit geworden. In den letzten Jahrzehnten ist ein bißchen stark gesündigt worden gegen dieses uralte und kostbare Erbe des Volkes; in zahlreichen Provinzen, namentlich in den Umgebungen der Großstädte ist vielfach schlechtes Neues an Stelle des guten Alten getreten, und die treuherzigen, auf bodenständiger Überlieferung beruhenden Formen im Hausbau und in sonstigen Dingen des Alltags sind verschwunden und mit ihnen ein gut Teil Schönheit des Landes. Einen Protest gegen diese Verheerungen legen neuestens die Bestrebungen zur Pflege künstlerischer Bildung ein, die unter der Anleitung von A. Lichtwark, Schultze-Naumburg, Avenarius u. a. namentlich auf den Heimatschutz gerichtet sind und die sicherlich auf eine große, täglich wachsende Anzahl von Mitstreitenden und Mitstrebenden rechnen können. Unter diesen führenden Gedanken sind zahlreiche kunsterzieherische Publikationen entstanden, von denen O. Schwindrazheims „Deutsche Bauernkunst“, jüngst bei M. Gerlach & Co., Wien, erschienen, wegen der durchaus sachverständigen illustrativen und textlichen Behandlung des Stoffes vielleicht am geeignetsten erscheint, die Bevölkerung selbst zum verständigen Hüter des ererbten Schatzes an volkstümlichen Kunstformen zu erziehen, die der Gegend, wo sie eingewurzelt sind, eine bestimmte Physiognomie verleihen, die gleichsam Ausdruck der landschaftlichen Natur und ihrer Menschen ist. Namentlich der Intelligenz des Dorfes, der Lehrerschaft am Lande, die sich über den Mangel an Museen, Ausstellungen, Kunstanstalten zu beklagen pflegt, soll gezeigt werden, daß das Kunstinteresse gerade dort die beste Nahrung empfängt, wo die Kunst so innig mit dem Leben verwachsen ist, wie am Lande, obgleich der Bauer seine formalen Leistungen, die er organisch aus dem Bedürfnisse ableitet, zu seinem Glücke gar nicht als „Kunst“ anzusprechen geneigt ist. Es ergeht ihm wie Mr. Jourdain, dem Bourgeois Gentilhomme Molières, der Prosa sprach, ohne es zu wissen. Freilich, wer verbürgt, daß nicht auch ihm im Augenblicke der Erkenntnis die Unbewußtheit und Naivetät, die der Bauernkunst die Frische und Treffsicherheit gibt, abhanden kommt und ein albernes Streben nach Geziertheit und Künstelei das Ende vorbereitet? Diese Bedenken dürfte man aufrecht halten, wenn nicht die glückliche Unbewußtheit zur größeren Gefahr der Geringschätzung des eigenen Gutes und zur allzu bereiten Empfänglichkeit für den städtischen Einfluß geführt hätte. Das Wort Bauernkunst ist gemünzt gegen Stadtkunst, allerdings nur gegen jene städtische Pseudokunst, die mit ihren billigen Surrogaten den jetzigen bedauerlichen Stand der Dinge, der zur Abwehr reizt, herbeigeführt hat. Gute Stadtkunst weiß gute Landkunst zu ehren, denn beide können in vorteilhafter Wechselwirkung stehen; sie behalten beide ihre Vorzüge und ihren Rang und verhalten sich zueinander wie der frische





Bilder aus Martin Gerlachs „Volkstümliche Kunst“.



Bilder aus Martin Gerlachs „Volkstümliche Kunst“.



Feldblumenstrauß zu den prächtigen Blüten einer hochentwickelten Kultur. Wie aber sollte sich der Bauer, unfähig zu unterscheiden, gegen den Talmiwert schützen, da doch selbst der größte Teil der Städter, ungeachtet vorhandener hoher Stadtkunst, mehrstenteils in einem Zustand trauriger Unkultur lebt? Zweifellos durch die Stärkung seines Selbstbewußtseins, das ihn stolzer auf seine Eigenart, mißtraurischer und widerstandsfähiger gegen alles Fremde und Nichtartgemäße macht. Bauernkunst ist also auch gegen den Bauer zu schützen, der anfängt, an sich irre zu werden. Darum sollte Schwindrazheims Buch auch im Bauernhause nicht fehlen, wo sein Platz neben der Hauspostille ist.

Das Werk hat zwar vorwiegend norddeutsche Verhältnisse im Auge, ist aber darum nicht weniger gemeinnützig, denn seine Grundsätze können überall Anwendung haben. Die Nutzanwendung auf die Zustände in unseren Provinzen, die überreich an Wahrzeichen alter, wurzelhafter Volks- und Bauernkunst sind, ergibt sich mit großer Leichtigkeit. Nebenbei mag in diesem Zusammenhange eines anderen bei Gerlach & Co. erscheinenden Werkes, „Volkstümliche Kunst“, Erwähnung geschehen, darin eine reiche und schöne Auslese von Kunstformen dieser Art aus allen Teilen der Monarchie und darüber hinaus zusammengetragen ist.

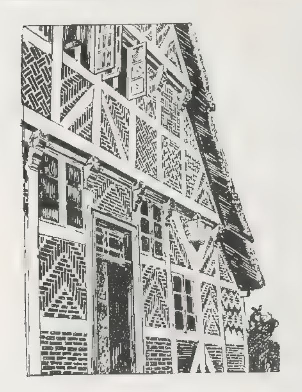
Die Bauernkunst auf unserem Lande zu finden, hält nicht schwer. Wandert man landein, abseits von großen Städten, Kurorten und Verkehrspunkten, kommt sie einem auf allen Wegen entgegen. Lange bevor wir das Dorf betreten, verspüren wir ihren Segen. Die Feldeinfriedungen, die Umzäunungen, stellen in vielen Fällen Muster einer hochentwickelten Flechtkunst dar, und die außerordentlich geschickte Weise, in der lange Scheite, Bretter und Latten durcheinandergesteckt sind, offenbart ebensoviel Erfindung als praktischen Sinn. Primitive kindliche Kunstblüten, schlichten Wegwarten gleich, sind auch die Bildstöcke und Marterln aus Stein, Eisen oder Holz, mit Inschriften und Malereien bedeckt. Unbeholfen und linkisch wie die bäuerliche Hand, die den Pinsel führt, ist die Phantasie, die das Bild komponiert und die Verse schmiedet. Hart und holperig wie die Malerei sind auch die Strophen. Knittelverse und Knittelmalerei. Aber naiv und herzhaft sind sie, bodenständig und wurzelhaft, anspruchlose Denkmäler, die den Wanderer um stille Andacht oder ein Gebetlein anflehen und oftmals auch durch gewollten oder ungewollten Humor erquicken.

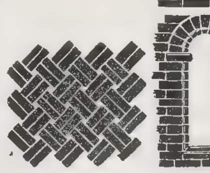
Kommt nun das Dorf in Sicht, so gibt es für den Kunstwanderer eine Fülle von interessanten Wahrnehmungen in bezug auf die Dorfanlage, Straßenführung und den Hausbau zu machen. Was auf den ersten Blick regellos und willkürlich erscheint, enthüllt sich bei näherem Zusehen als Ausdruck strenger Gesetzmäßigkeit, die aus der Natur, dem Klima, der Stammesart und anderen natürlichen lokalen Bedingungen ihre Satzungen empfängt. Die Bauweise, die Dachbildung, die Lage und Form der Fenster, die Türen und Tore, die Einteilung der Hausräume, die Stellung der Häuser zueinander und zur Straße sowie zu den sie umgebenden Grundstücken, als Feld, Garten, Hof, sind durchaus organisch bedingt und daher in hohem Grade zweckvoll. Trotzdem hat jedes Haus seinen persönlichen Ausdruck. Die Holzteile an Türen und Fenstern sind vielfach mit bunter Farbe angestrichen, die Tore und Hausgiebel oft reich geschnitzt oder es sind durch die Lage der Bretter in den Türfüllungen manche hübsche Muster erzielt.



Der Hausrat, der Schmuck und die Tracht bieten dem bäuerlichen Kunstfleiß ein ungeheueres Feld zur Betätigung. Urtümliche, primitive Formen und Einzeltechniken sind vorhanden, die auf die Urgeschichte der Menschheit zurückgehen und gleichzeitig spätere Einflüsse aus dem Mittelalter, der Renaissance etc. deutlich erkennen lassen. Gewisse Hausformen, Köhlerhütten, Sennhütten etc., aber auch schwierige Techniken geknüpfter oder geflochtener Gegenstände, die alte Punkt-, Linien- und Spiralenornamentik an Möbeln und Lederzeug gehören sicherlich zu den Erinnerungen aus der Vorzeit, während die Sitzformen, die Truhen, Schränke, Tische, Betten, Wiegen, Handtuchhälter, Öfen und zahlreiches Kleingerät der mittelalterlichen Stadt, der Burg oder dem Fürstenhof entlehnt sind. Der Einzug der Renaissance und der Barocke ist nicht weniger deutlich zu erkennen. Unbefangenheit und treffsicherer ornamentaler Sinn haben die übernommenen Elemente freilich in vollständiges Bauerngut umgewertet. Buntbemalte Möbel, Bauernkeramiken und Stickereien liefern Belege für einen hochentwickelten dekorativen und farbenfreudigen Sinn. Das Beste, was sich in dieser Richtung vorfindet, sind die weiblichen Handarbeiten, ein Kunstzweig, der in der Stadt längst im Dienste eines vollkommen verrotteten Geschmackes steht und des baren Unvermögens zu unterscheiden zwischen überflüssigen Zutaten und dessen, was das Leben nötig hat. Nicht so die bäuerliche Hausarbeit. An den alten Bauerntrachten können wir die Schönheit der Stickerei, den Reichtum und Reiz von Form und Farbe und die materialgerechte Technik bewundern. Die Bäuerinnen des deutschen Nordens und des slawischen Südens arbeiten mit ähnlichen Ergebnissen in bezug auf die Ornamentik, weil sie in ihren Erfindungen von einem sicheren Verständnis für die Forderungen des Materials geleitet sind. Das war Kunst im Hause, die von einer hohen persönlichen Kultur der Bauernschaft zeugte. Aber nicht allein auf die Technik hin lassen sich die bäuerlichen Kunsterzeugnisse betrachten, sondern auch auf die Symbolik hin, die die Ornamentmotive des Bauern hoch über eine bloße leere Spielerei hinaushebt. Sein Ornament ist Gleichnis, Symbol, Gedankenstab. Liebe und Ehe, allegorische Begriffe, Glaube, Hoffnung, Trauer, Märchenvorstellungen, endlich Bilder des Lebens und der Natur spielen eine große Rolle in seiner ornamentalen Erfindung. Gegenstände finden sich vor, die durch ihre besondere Schönheit an Feste des Lebens erinnern und sonst nicht in Verwendung kommen. Hochzeitsgeschirre, Braut- und Bräutigamsstuhl, allerhand geschnitzte und bemalte Symbole, die eine derartige Beziehung ausdrücken und an vielen Dingen des Alltags anzutreffen sind. Kein Gegenstand bäuerlicher Handarbeit













Bilder aus O. Schwindrazheims „Deutsche Bauernkunst".



ist zu gering, jeder offenbart irgendeine interessante Besonderheit.

Dieses und vieles andere mag der Kunstwanderer auf dem Lande heute noch antreffen, aber er wird auch zahlreiche minder erfreuliche Zeichen des Wandels und Niederganges finden. Sollte die alte reiche Bauernkultur wirklich im Aussterben begriffen sein? Es ist nicht zu glauben und auch nicht zu wünschen. Aber es muß endlich einmal etwas geschehen, um das Vorhandene vor der Vernichtung und Verschleppung zu schützen und der bäuerlichen Bevölkerung wieder die Freude und Anhänglichkeit an seiner heimischen und angestammten Art zu geben, die vielfach einer demoralisierenden Stadtsucht in Kleidung, Sitten und Lebensart Platz gemacht hat.

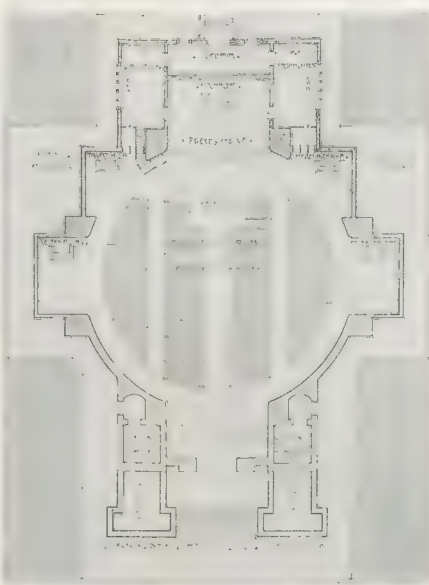
Damit ist auch die bei uns wichtige Frage des Heimatschutzes aufgerollt. Ist es nicht sündhaft und schandbar, wie mit den alten Gütern draußen am Lande aufgeräumt wird? Legt nicht jede winzige Sommerfrische einen Ehrgeiz darein, mit „städtischem Komfort" zu prunken? Wenn es nur wirklicher Komfort wäre! Wie aber sieht es damit in Wahrheit aus? Der Bauer wandelt sein Haus für die Sommerfrischler um, klebt ihm eine protzige Zinshausfassade an, läßt große Fenster einsetzen, die das einst so behäbige, wohlbehütete Heim jedem Witterungswechsel, im Sommer der Hitze, im Winter der Kälte und Feuchtigkeit preisgeben, und schafft solcherart die elenden, unwirtlichen Hundelöcher, die als „Sommerwohnung" um teures Geld angepriesen werden. Im alten Bauernhause gab es wirklichen Komfort, es war ein Behagen, darinnen zu leben. Nun aber will jedes Dorf städtisch sein, auf die billigste und schlechteste Art natürlich. Die Bauspekulation stellt kleine Schablonen unserer städtischen Mietskasernenarchitektur hin, der Dorfwirt tauft sein Lokal „Restauration" und tauft dementsprechend seinen Wein — für die Stadtleut' ist alles gut; der Verschönerungsverein ruht nicht eher, bis im Dorfe und seiner Umgebung „städtische Parkanlagen" als armselige Karikaturen und lächerliche Surrogate der freien Natur entstehen. Es ist nun wirklich schon dringend notwendig, daß wir uns mit dem „Heimatschutz" befassen, der ganz leicht zu organisieren wäre. Es wohnen doch so viele gebildete Menschen auf dem Lande: Geistliche, Lehrer, Ärzte, Apotheker, Gutsbesitzer, eine Unzahl Naturfreunde, Touristen etc. gehen ins Freie, deren Obsorge es sein könnte, das Bestehende vor dem Vandalismus des Unverstandes zu schützen, alle Einzelheiten zu zeichnen und zu malen — es wird ja so viel gezeichnet und gemalt, das ziemlich überflüssig ist — kleine Ortsmuseen anzulegen, die der Dorfjugend und den anderen Einwohnern die Beispiele der Kunstgeschicklichkeit ihrer Vorfahren vor Augen halten, wobei Schwindrazheims Buch als Berater und Führer gute Dienste leisten kann, um solcherart die Erhaltung der Tradition und die Stärkung des Heimatsgefühles zu erzielen. Tradition und Heimatsgefühl müssen den starken Wall bilden, der gegen ungesunde Stadtsucht und großstädtische Bauspekulation aufzurichten ist. Die Stadt hat das alles verschuldet, das ist wahr, aber schließlich ist es wieder die Stadt, die sich für die Bauernkunst einsetzt. Denn auch sie hat ein großes Interesse daran, daß das Land seine Eigenart und ursprüngliche Schönheit, seine Kultur und seine produktive Kraft, seine Hauskunst und Hausindustrie bewahre und daß der wertvolle Bestand organischer Formen erhalten bleibe, die gerade für den schöpferischen Künstler, der sich in seinen Leistungen um diesen organischen Ausdruck als der höchsten Zweckmäßigkeit bemüht, eine wahre Offenbarung sind.



Eine solche Offenbarung sind aber auch die anderen volkstümlichen, nicht bäuerlichen Denkmäler, die Gerlach unter dem Titel „Volkstümliche Kunst" herausgibt und in einer strengen Auswahl so zusammengestellt hat, wie sie etwa auf einer Wanderung im zuständlichen Nebeneinander angetroffen werden kann, wenn man alte Stadtteile, abgelegene Vororte und Landstädte betritt, wo die alte Kultur im Ausgedinge lebt. Was unter dem angenommenen Gesichtspunkte irgendwie gut und lehrreich erschien, wurde dem überreichen Material entnommen. Trotz der gebotenen Fülle könnte es leicht sein, daß dieses oder jenes würdige Beispiel vermißt werde. Aber das Werk will nicht nach dem



Fehlenden, sondern nach dem Vorhandenen beurteilt werden, und das Vorhandene ist reich genug, um anzuregen, Liebe und Verständnis für dergleichen Dinge zu erwecken. Jedoch wurden geflissentlich alle Formen umgangen, die der offiziellen Architektur angehören, oder bloß gedankenloser Routine entsprungen sind. Denn es existieren darüber bereits zahlreiche Werke, die uns zur Genüge über den offiziellen Kunstaufwand der Fürsten unterrichtet haben, der in ungenügenden, lächerlichen Nachahmungen bis in die kleinste Bürgerswohnung herab seit einem halben Jahrhundert als kraß verzerrtes Vorbild wirkt. Dagegen wissen wir viel zu wenig, wie einst das Volk mit seinem Leben formal fertig wurde. Wir wissen nicht, wie der Bürger im Barockzeitalter gelebt hat, wir wissen kaum, wie unsere Großeltern gelebt haben. Viele der im genannten Werke zur Abbildung kommenden Bauwerke führen nur mehr ein papierenes Dasein. Während das Buch hergestellt wurde, sind sie verschwunden. So rasch arbeitet die Vernichtungswut des Pöbels. Die Folgen, die sich daraus ergaben, daß wir der Volkskunst so lange den Rücken gekehrt haben, können wir an den neuen Stadtteilen sehen, die neben den ehrwürdigen Resten einer alten, von vielen Geschlechtern überlieferten Volkskultur aufwachsen und die ebensogut im wildesten West stehen könnten, so schablonenhaft und nichtssagend sind sie. Häuserzeilen entstehen, die Fassaden überladen mit lächerlichem Zierat, die Rückseiten gefangenhausmäßig kahl und nüchtern, wahre Spottgeburten neben den alten, biederen Wohnhausbauten der Barockzeit mit den reizvollen alten Höfen, die heute als Vorbilder heimischer Baukunst gelten können. Protzenhafte Cottages stehen an der Peripherie der Stadt, mit Gärten, die kaum einen schwachen Abglanz der einstigen Gartenkultur überliefern. Wo ist das heimatliche Gartenmotiv, die gemütliche Laube, mit Wein, Ahorn oder Geißblatt umsponnen, in den heutigen öffentlichen oder privaten Gärten zu finden? Wie wird auf den alten aufgelassenen Friedhöfen gewirtschaftet? Gibt es keine bessere Verwendung für alte Skulpturen, als sie dem Steinmetz zu verkaufen? Würden sie nicht, in Gärten, auf öffentlichen Plätzen, an den Außenseiten der Kirchen, in den Höfen der öffentlichen Gebäude aufgestellt, dazu beitragen, auch in der Großstadt ein Heimatsgefühl zu nähren? Für neue Anlagen, Denkmäler und sonstige sogenannte „Ausschmückungen" der Städte werden Unsummen aufgebracht, Spekulantentum und Verschönerungsvereine arbeiten einmütig daran, die Städte so häßlich zu machen als möglich, dagegen ist für die Erhaltung und Wahrung des alten volksmäßigen Kunst- und Kulturcharakters kein Sinn und folglich auch kein Geld vorhanden. Schon greift die Verheerung von der Großstadt über ins offene Land und tritt in den Boden, was an alter Volks- und Bauernkunst übriggeblieben ist. Nun mag es schon hohe Zeit sein, die Allgemeinheit mit der Sache zu beschäftigen und ihr zu zeigen, was wir einst in den Landhäusern, Bauernhäusern, Höfen, Gärten, Gartenhöfen, Lusthäusern, Toren, Erkern, Schornsteinen, Dächern, Kirchen, Grabstätten, Stuben und im Hausrat für unerkannte Schätze besitzen, die, wenn sie einmal erkannt sind, uns mit tiefer Beschämung über die künstlerische Unkultur unserer Gegenwart erfüllen müssen.



Entwurf für eine monumentale Kirche. Vom Architekten Fritz Mahler. (Tafel 91.)



Konkurrenzentwurf für die Mährisch-Ostrauer Handels- und Gewerbebank in Mährisch-Ostrau. (I. Preis.) Von den Architekten k. k. Baurat Prof. Julius Deininger und Wunibald Deininger. (Tafel 92.)

Geschäftslokale Zitterbart.

(Tafel 89.)

Vom Architekten Hans Prutscher.

Eine Wildbret- und Geflügelhandlung muß vor allem leicht zu reinigen, Fußböden und Wände müssen fugenlos sein. Fugenlos, um das Eindringen und Faulen des Blutes zu verhindern.

An Dekoration im Sinne des Wortes wurde hierbei zu allerletzt gedacht, so zwar, daß nicht einmal die Türe in die Mitte gerückt wurde, weil der Raum für ein Eishaus gebraucht wird etc.

Es wurden lediglich ein Fries aus Glasmosaik (F. Geylings Erben) nach Entwürfen H. v. Zwickles und ein mächtiger Elchkopf mit Aluminiumrosen angeordnet. Die Technik des Glasmosaiks wurde hier zum ersten Male angewendet. Die Wände weiß verkachelt. Metall: Aluminium und Nickel, Holz: slawonische Eiche.

In der Ausgangstür ist das Hauswappen in Opaleszenzglas (Entwurf von Hans Prutscher) angebracht. Die Gesamtkosten belaufen sich komplett auf 9856 Kronen.

Das Schulhaus.

Von Joseph August Lux.

Zu den schlimmen Erinnerungen meiner Knabenzeit gehört das Schulhaus. Noch immer ist die Empfindung von damals wach: der erkältende Eindruck öder Gänge und Klassenzimmer, die, kahl und nüchtern, die verschüchterte Seele mit dem Eiseshauch der Lieblosigkeit erstarren, erschrecken und niederdrücken, anstatt zu erheben und frei und froh zu machen. Der Frohsinn, den das Kind von daheim mitbringt, erstirbt an der Schwelle des unfreundlichen Hauses, das eher einer Korrektionsanstalt gleicht denn einer Erziehungsstätte, wo der erste Samen der Bildung in die jugendlichen Herzen gesenkt werden soll. Der Grundsatz, daß Schule und Heim Hand in Hand gehen soll, wird allein schon durch den Schulbau zu Schanden gemacht. Die Erfahrung werden die meisten aus ihrem eigenen Leben bestätigen können: daß es keinen größeren Gegensatz geben kann, als den zwischen Schule und Heim. Hier herrscht die Liebe, dort der Zwang. Aus dem anheimelnden Schoß des Daheims tritt das Kind in das frostige Bereich des Schulhauses: der harte, abstoßende Geist, der in dieser Gefangenhausarchitektur waltet, schleicht sich naturgemäß auch in den Unterricht ein und wird zum Despoten: die Entfaltung der geistigen und sittlichen Kräfte, die dem jungen Menschenwesen eine Lust sein soll, wird durch ihn zum Leid. Allerdings gibt es viele auch, denen dieser betrübende Gegensatz nicht so recht bewußt geworden, weil sie in ihrem Zuhause nicht von Liebe und Trautheit umschirmt waren, wie die meisten Kinder der Armut. Aber gerade jenen Enterbten sollte die Schule um so reichlicher geben, was etwa das Familienwesen versagt, eine warme Stätte der Liebe und des Gedeihens. Aber die Schule gibt dem Hungernden Stein statt Brot. Der Geist des Schematismus, so er im Schulbau und in weiterer Folge im Unterricht waltet, ist eher bereit weh, als wohl zu tun. Hand aufs Herz, waren nicht die meisten von uns von dem Betreten der Schulschwelle an bis zum erlösenden Glockenzeichen, das den Schulschluß ankündet, von dem einen Gedanken beherrscht: „Wenns nur schon aus wär!“?

Man kann ruhig behaupten: jene Unaufmerksamkeit, jenes Fluchtgefühl, das gewissermaßen den Zwang und die Härte der Unterrichtsmethode rechtfertigt, sie vielleicht sogar heraufbeschworen hat, ist auf Rechnung der unkünstlerischen Bauweise zu setzen. Die Kunst stehe an der Schwelle des Lebens. Wo ihre Segnungen fehlen, ist kein Gedeihen, sondern Wüste. Man mag einwenden: daß es beim Schulbau in erster Linie auf Forderungen praktischer und hygienischer Natur ankomme, nicht aber auf ästhetische Wirkungen. Wer Praktisch, Hygienisch und Ästhetisch in Gegensatz bringt, befindet sich in einem traurigen Irrtum, denn er vergißt, daß das Echtkünstlerische, zum Unterschied von dem Scheinkünstlerischen, das Praktische und Hygienische zur Voraussetzung hat, also in Wahrheit nichts anderes als die formale Lösung dieser positiven Forderungen bedeutet. Die glückliche, zwecklich formale Lösung wird allein zu unserem Gefühle sprechen, und man wird im Ernste nur das schön finden, was auch wirklich zweckdienlich ist. Wenn wir also von künstlerischer Lösung sprechen, ist naturgemäß auch das Praktische und Hygienische gemeint. Scheinkünstlerisch aber sind alle bisherigen Schulbauten, die sich mit nichtssagenden Schmuckformen an der Fassade begnügen und im Inneren Monumente unheimlicher Ideenarmut sind.

Schulbauten, denen der Segen der echten Kunst nicht fehlt, sind annoch Gegenstand des Wunsches, nicht aber der Erfüllung. Wir haben bei uns noch keine Vorbilder, auf die wir hinweisen können, nicht einmal noch ein Anfang ist gemacht. Höchstens verwandte Gebilde aus verschollener Zeit sind vorhanden, aus denen ungefähre Andeutungen zu holen sind. Zwanzig Jahre oder mehr sind vergangen, seit wir uns in den geschilderten Schulzimmern die Herzen erfroren haben, ein starker Umschwung der Meinungen hat sich inzwischen vorbereitet und auf einzelnen Gebieten tatsächlich vollzogen, aber auf dem Gebiete des Schulhausbaues ist alles beim Alten geblieben. Oder vielmehr ist es nicht beim Alten geblieben, das heißt so, wie es in unserer selig-unseligen Schulbubenzeit war, sondern es ist noch schlechter geworden. Sechs bis acht Schulen wurden in unserer Stadt während der letzten Jahre gebaut, Volks- und Bürgerschulen, Gymnasien und Realschulen, in denen der Kasernenstil Triumphe feiert. Um von unzähligen Beispielen aus der Provinz nur eines zu nennen: Die Jubiläumsschule in Dürrenstein, die wie ein Schandfleck in der Landschaft sitzt und innen und außen das Musterbild geistlosester Schablonenarchitektur ist. Alle diese Verbrechen wider den guten Geschmack und die künstlerischen Instinkte des Volkes geschehen im Namen der Hygiene und der Zweckmäßigkeit. In Wahrheit aber sind weder die Forderungen der Hygiene und der Zweckmäßigkeit erfüllt, noch ist überhaupt den primitivsten künstlerischen Anforderungen, die jede Dorfschule beachtet, Genüge getan, obzwar aus den Lehrerkreisen sich mehr als eine dringende Stimme erhebt und um Abhilfe schreit. Aber alle Schreie sind bisher ungehört verhallt, und es bleibt nicht weniger als alles noch zu tun übrig. Es ist bezeichnend für die Rückständigkeit auf diesem Gebiete, daß ungeachtet der enormen Wichtigkeit des Schulwesens bisher noch nicht der Versuch unternommen worden ist, zur Erlangung von geeigneten Schulbauprojekten die zeitgemäße Künstlerschaft im Wege einer Idealkonkurrenz für diese Aufgabe zu interessieren und eine künstlerische Neugestaltung anzubahnen, während ein solcher Versuch, dem Zeitgeiste gerecht zu werden, sogar schon in der kirchlichen Kunst mit nicht geringem Erfolge durchgeführt worden ist. Man kann nur aufrichtig wünschen, daß dieses Beispiel bei den Schulbehörden Nachahmung fände, um der Verheerung vorzubeugen, die nun auch schon dem offenen Lande droht.

Wenn man auf einer Wanderung in irgend ein Dorf kommt, wo die Heimatkultur vom städtischen Einfluß noch ziemlich unversehrt geblieben, ist es gewöhnlich nur ein Haus, das unangenehm aus der Umgebung heraustritt. Dieses Haus ist das Schulhaus. Mit fremden Allüren, die zur sonstigen Bäuerlichkeit in häßlichem Widerspruche stehen, dem städtischen Mietskasernentypus nahe verwandt, geberdet es sich wie ein verkommener Proletarier unter den behäbigen Ackerbürgern. Mit Wehmut mag man dabei an die alte Dorfschule denken, an das liebe, einfache, freundliche Haus, das die Physiognomie der heimatlichen Wohnbauten trug, nur der Lage nach und der Bedeutung entsprechend hervortretend unter den anderen, mit dem Gärtchen vorne oder am Hinterhaus und den freundlichen, hellen Schulstuben zu ebener Erde, weiß getüncht, mit reinlichen Bänken und den Bildertafeln an den Wänden, die bedeutsam und groß auf die junge, lernbegierige Schar niederschauen. Des Schulmeisters Wohnung liegt hinter den zwei oder drei Klassenzimmern, und das ganze Haus hat davon den heimlichen, wohltuenden Anstrich der häuslichen Behaglichkeit. Diese Schule ist die Fortsetzung des Heims. Für ganz einfache ländliche Verhältnisse bestimmt, ist sie freilich nicht geeignet, einen anderen Maßstab abzugeben, als den für das ästhetische Moment, also für das, was unter solchen Umständen dem Gemüte frommt. Für größere Ansprüche, wie sie etwa von den städtischen Schulen gestellt werden, hätten wir ein historisches Vorbild, wenn es eines solchen wirklich bedarf, in den Klosterschulen oder Stiften, die im Gegensatze zu den heutigen Schulen Internate waren und gerade aus diesem Grunde die Forderungen, die wir an eine wahrhaft moderne Schule stellen, bereits zum größten Teil gelöst enthielten.

Der künstlerische Blick wird sich jedoch kaum in die Vergangenheit wenden, sondern mitten in die lebensvolle Gegenwart, um aus dieser zu ersehen, was nottut. Um nun zu sagen, was der heutigen Schule künstlerisch fehlt, genügt es, aufzusuchen, was sie in praktischer und hygienischer Hinsicht entbehrt. Wenn man von der Lage des Schulhauses ausgeht, so ist

Portal der Kleinkinderbewahranstalt in Wien—Hietzing. Vom Architekten Karl Stöger (Tafel 97).

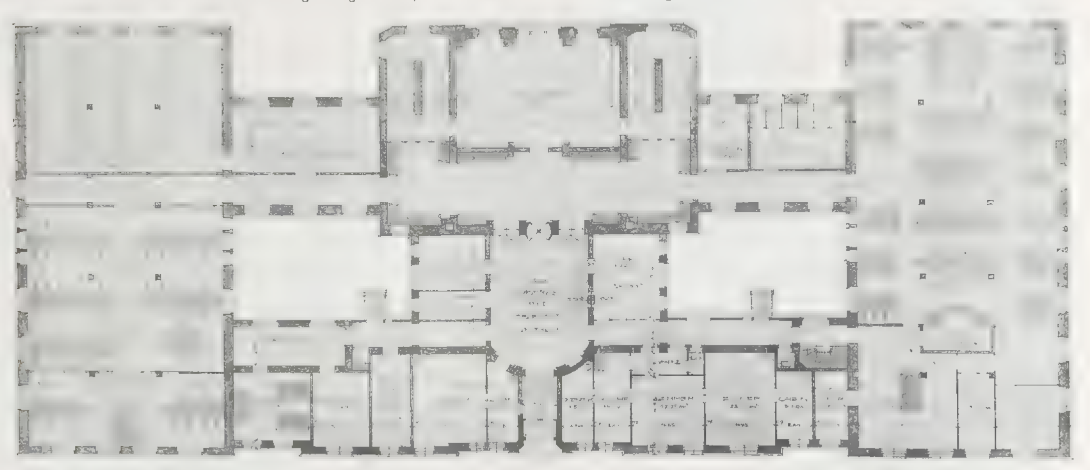


Preisgekrönter Wettbewerbs-Entwurf für ein Männerlogierhaus im X. Wiener Bezirke. Von den Architekten Theodor Bach und Leopold Simony.

zu bedenken, daß der künstlerische Ausbau einer Stadt bedingt, die Schule dorthin zu stellen, wo sie ihrer Wichtigkeit nach und als öffentliches Gebäude hingehört, also an künstlerisch, nicht etwa verkehrstechnisch wichtigen Punkten, wo möglich an irgend eine Straßenerweiterung, an kleine Plätze, wo möglich in klosterähnlicher Gruppierung um einen schönen, offenen Hof, aber beileibe nicht in der Art von Hinterhäusern. Enge Straßen kommen wegen der verlangten Helligkeit der Schulräume gar nicht in Betracht; der Einfall des Lichtes, die Ausnützung des Reflexes, die harmonischen Verhältnisse eines Raumes, Kontraste in einer Raumfolge, Vermeidung der mathematischen Regelmäßigkeit, des größten Feindes der künstlerischen Wirkung, das sind die leitenden Faktoren, die auch bei der Platzwahl eine gewisse Rolle spielen. Alles, was im gemeinen Sinne Architektur heißt: das Ankleben von Gesimsen, Pilastern, Säulen, Quadern müßte unbedingt wegbleiben. Es ist nicht zu fürchten, daß kahle Nüchternheit Platz greifen würde, denn das Heimliche und Behäbige hängt gar nicht ab von dem Aufwand an schablonenhafter Ornamentik, die man heutzutage an die Fassaden leimt. Die Nüchternheit, die sie trotzdem zur Schau tragen, ist ohnehin nicht mehr zu überbieten. Wie wäre es aber, wenn die Stoffe der Sage, des Märchens, der Religion architektonisch lebendig würden und am Hause in die sichtbare Erscheinung träten? Solches könnte nicht naiv genug sein. Von größter Wichtigkeit für die Außenerscheinung ist freilich die innere Gliederung, die Anordnung und die Natur der Räume, die dem Hause erst die eigentliche Physiognomie gibt, sofern es wirklich organisch von innen nach außen gewachsen. Hier ist der Punkt, wo die alten Klosterschulen mit ihrem Um und Auf an Nebenräumen, die dem Ganzen das bekannte, ungemein malerische Aussehen verleihen, zu vorbildlicher Bedeutung werden können. Was unseren heutigen Schulen abgeht, sind Bäder, Schulküchen, darin für die armen Schulkinder von den Schulmädchen gekocht wird und zugleich eine wichtige Disziplin mehr fürs Leben gewonnen ist, ein Speisesaal im Anschluß an die Schulküche, Musikzimmer und noch manche der Räume mehr, die ein Institut, das ein Reich für sich ist und Vorhalle zum vielgestaltigen Leben, nicht entbehren soll. Die künstlerischen Grundsätze, die vernünftige Einfachheit und natürliche Ehrlichkeit heißen, werden auch hier zu den besten Formen führen. Sie werden sich auch in der Wahl der Farben kundgeben, sie werden nicht zulassen, daß die Holzteile, Bänke, Türen, Fenster holzbraun gestrichen und künstlich gemasert werden, sie werden, wo man die Naturfarben nicht belassen will, zu einfachen, freudigen Deckfarben greifen lassen, sie werden den Vorräumen und Schulsälen das Uniformierte, Kasernen- oder Zuchthausmäßige nehmen und Behaglichkeit und Traulichkeit verbreiten. Und dieses letztere schon durch einfache, gute Bilder, durch den wohlfeil gewordenen künstlerischen Wandschmuck, der, an die Wände gehängt und von Zeit zu Zeit ausgewechselt, zu den jungen, aufnahmsfrohen Sinnen immer neu sprechen soll. Blumen sind gewiß nicht das letzte, was in einem Schulzimmer nicht fehlen soll. Über den Hof, den Spielhof, der der Erholung und der Lust gewidmet ist, wäre noch einiges zu sagen, wenn man nicht fürchten müßte, in Gemeinplätze zu verfallen — wenngleich kein Beispiel bekannt ist, das in dieser Hinsicht voranleuchten würde.

Was nützen zudem alle Vorschläge, wenn, was immer geschieht, die Gemeinde auf ihren Säckel verweist und sagt, dafür haben wir kein Geld. Und wenn schon Opfer erforderlich sind, sind diese Opfer nicht durchaus notwendig, sind sie nicht ein auf Zinseszinsen angelegtes Kapital? Es ist unberechenbar, wieviel hoffnungsfrohe Menschensaat aus Mangel an geeigneter Erziehung und wohltuender Jugendeindrücke erstickt oder verkümmert, der Verelendung anheimfällt und dem Staate und der Gesellschaft zur Last fällt. Das Geld, das hier erspart wird, geht für die Zuchthäuser auf. Es fragt sich nur, was eine vernünftige Volkswirtschaft lieber tun wird.

Ein Bündel Fragen, eilig zusammengerafft, an denen der Künstler, der sich mit der Aufgabe befaßt, nicht gut vorüber kann, sind hierdurch als Anregung weitergegeben. Ein paar Schulzimmerentwürfe in dem III. Hefte des „Interieur" (Schroll & Co.) 1903 kennzeichnen einen notdürftigen Anfang, einen zögernden, vorsichtigen Schritt auf einem Gebiete, wo vorderhand nichts besteht als eine ganze Wildnis von allerdings sehr berechtigten und uner-



Preisgekrönter Wettbewerbs-Entwurf für ein Männerlogierhaus im X. Wiener Bezirke. Von den Architekten Theodor Bach und Leopold Simony.



Preisgekrönter Wettbewerbs-Entwurf für ein Männerlogierhaus im X. Wiener Bezirke. Von den Architekten Theodor Bach und Leopold Simony.

füllten Hoffnungen, Wünschen und Begehren. Das kürzlich ins Leben gerufene österreichische Schulmuseum ist ein vielversprechendes Beginnen mit der tröstlichen Absicht, neuen Wein in die alten Schläuche zu füllen, oder besser noch, neuen Wein in neue Schläuche. Eine Anzahl von sehr gediegenen künstlerischen Vorarbeiten für das Schulinteresse wird dort gezeigt und solcherart werden zunächst die Fach- und Regierungskreise für das Verständnis von Forderungen erzogen, zu deren Lösung allerdings der Künstler, der Architekt, in die Schranken treten muß, wozu er hoffentlich bald berufen werden wird. Und sei es für den guten Anfang zunächst auch nur im Wege einer Idealentwurfskonkurrenz. Immerhin wäre dann im Prinzipe wenigstens mit der Schablone gebrochen. Ein Ziel, aufs innigste zu wünschen.

Ideen von Olbrich.

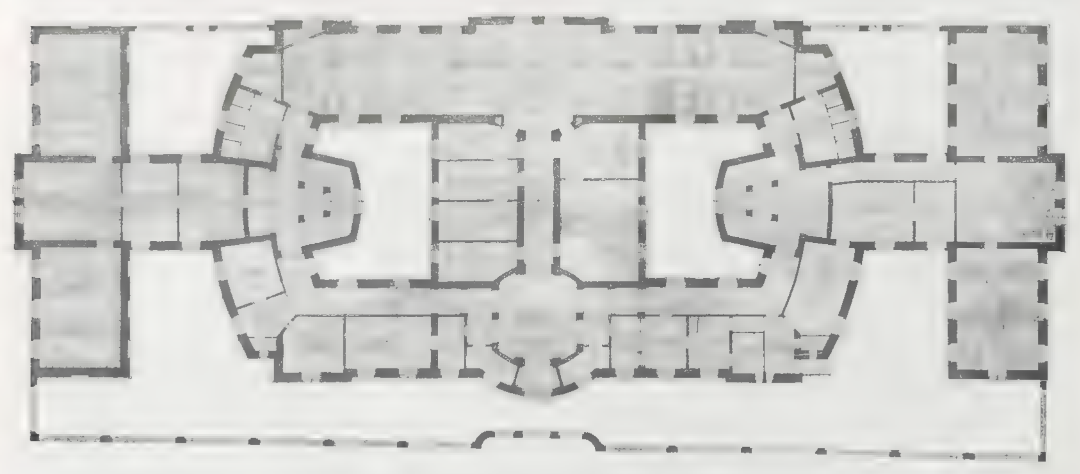
122 Illustrationen in Zinkätzung. 32 farbige Tafeln. Quer-Oktav. Preis in Mappe K 24·— — M.20.—. Von Joseph Aug. Lux.

Gute Ideen sind Göttergeschenke. Das Seltenste und Kostbarste und zugleich Mächtigste, das der Menschheit beschert werden kann und wonach sie ewig dürstet. Und doch sind sie zugleich das Gefürchtetste und Gehaßteste, denn nichts ist gewaltsamer. Vielleicht ist ihnen darum nie eine ganz restlose Verwirklichung beschieden, oder vielleicht nur deshalb nicht, weil sie allzu viele Merkmale der göttlichen Sphäre der reinen Geistigkeit, wo die Gedanken so leicht beieinander wohnen, an sich tragen, um vollends stoffliche Wirklichkeit zu werden. Sicher ist nur, daß in jenen Merkmalen ihre Stärke liegt. „Seine Welt zeige der Künstler, die niemals war, noch jemals sein wird." Diese Worte, die von der Stirne der Werke Olbrichs leuchten, verraten eine Künstlersehnsucht. Wo Sehnsucht wohnt, ist nicht Erfüllung. In vereinzelten Schöpfungen ward sie erfüllt, die nun gesammelt vorliegen als zweite vermehrte Ausgabe der in den Verlag von Baumgärtners Buchhandlung in Leipzig übergegangenen „Ideen von Olbrich".

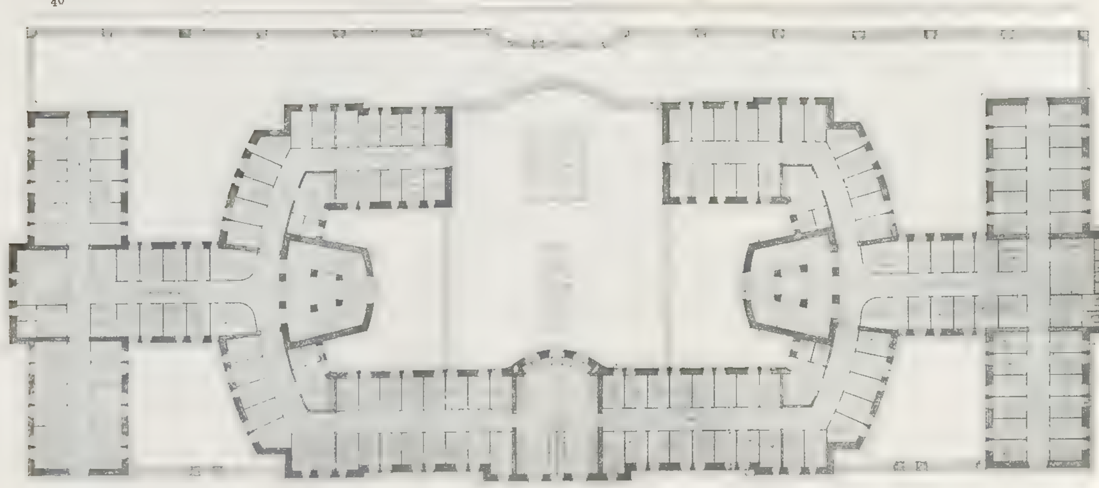
Der Titel ist gangbar wie eine Münze von gutem Klang, nach der man heute gierig greift. Ein Reichtum von Anregung lebt in den 154 Blättern, davon 32 farbig sind, und das Durchblättern der Sammlung mutet an wie ein erfrischender Spaziergang durch das Phantasiereich eines Künstlers, der bemüht ist, seiner Zeit das Gepräge seiner Persönlichkeit aufzudrücken. Es wird einer späteren Gelegenheit vorbehalten sein, zu untersuchen, was das formale Leben in Deutschland durch ihn gewonnen hat, weil noch lange nicht alle ausgestreuten Keime aufgegangen und viele, je nach dem Boden, auf den sie gefallen, leider allzu üppig ins Kraut geschossen sind, wir wollen uns also nicht damit beschäftigen, wie er auf andere wirkte, sondern wie er für sich wirkte, soweit sein Schaffen in den Blättern der Sammlung vorliegt.

Die Serie der ersten Ausgabe zwar als bekannt voraussetzend, beschränken wir uns nicht auf die eben erschienene stattliche Anzahl der Ergänzungsblätter der zweiten Auflage, in der das Wohnhaus des Herrn Dr. Stöhr in St. Pölten vor allem unsere Aufmerksamkeit fesselt, welches bei aller Neuheit und Eigenart sich so trefflich der ortsüblichen bodenständigen Bauweise einfügt, deren Haupteigenschaften liebenswürdige Behaglichkeit und einladende Gastlichkeit sind. Der freundliche genius loci wohnt in diesem Hause. Aber auch im Hause Keller in Darmstadt wohnt er, wenn er auch anderer Art ist, oder im Hause Olbrichs, dessen Vorgartenanlage mit ihren Topfgewächsen in weißen Kübeln von großer Schönheit ist. Wer die neuen Grundsätze für Hausgartenanlagen kennen lernen will, findet hier einen wertvollen Beleg, ein Anwendungsbeispiel, das als Muster hingestellt werden kann. Eine Fassadenstudie für das Krakauer Künstlerhaus ist da, ernst und wuchtig, eine Skizze für einen Kaffeesalon, luftig, hoch und heiter, der Eingang eines Gerichtshauses, verschlossen, mit ruhiger Massenverteilung, gleichmäßig wie die Gerechtigkeit, die darin wohnen soll, biederderbe Standuhren, großväterisch einfach, fast bäuerlich und ungeheuer verehrenswürdig, ein Ausstellungssaal der Sezession aus früheren Jahren, interessant als Beleg für die gewaltigen Fortschritte, die die Sezession in ihrer Ausstellungskunst seither gemacht hat.

Eine Reihe von Interieurs erschließen sich, anheimelnd, einfach und vornehm, von anscheinend gutem Raumkonzept, manchmal vielleicht mit allzu großen Konzessionen für einen angenehmen Augentrug, wie das eingefügte Plafondgebälk, das konstruktiv nicht motiviert erscheint. Oder doch? Das Buffet mit dem biedermeierlichen Giebelfries weist deutlich, allzu deutlich auf altbürgerliche Traditionen hin und wird viele Bewunderer finden. Ungeteilten Beifall verdient das überaus schlichte Speisezimmer im Hause Romheld in Darmstadt. Eine Skizze zu einer Gartenmauer wirkt wie ein wunderschönes Gedicht, darin vielleicht ein Echo der Altwiener Gartenelegie fortlebt, eine freundliche oder sehnsüchtige Erinnerung an die architektonische



Preisgekrönter Wettbewerbs-Entwurf für ein Männerlogierhaus im X. Wiener Bezirke. Von den Architekten Theodor Bach und Leopold Simony.



Preisgekrönter Wettbewerbs-Entwurf für ein Männerlogierhaus im X. Wiener Bezirke. Von den Architekten Theodor Bach und Leopold Simony.

Feinheit des Belvederes. Ein Grabmal am Darmstädter Friedhof ist sehenswert. Entwürfe für Schlafzimmermöbel sind sehr apart, eine farbige Oberlichtstudie ist geradezu entzückend, ebenso wie das Modell einer höchst originellen Likörflasche, eine Anzahl von Beleuchtungskörpern, die Interesse erwecken, wenn auch ein Prachtluster zuviel des Guten aufweist und infolge der Überfülle von Zierat sich selbst im Lichte steht.

Der Olbrichsche Schöpfungskreis ist damit noch nicht umschrieben. Textilien, Bettdecken, Tischdecken, Reisedecken etc. zeigen Muster, die zum Teil sehr neuartig und jedenfalls anziehend sind, ein Gittertor zu Olbrichs Hause, nach mancher Empfinden vielleicht ein bißchen zu grotesk. Lederportemonnaies, Titelblattzeichnungen, sehr artige Zinngeschirre, Möbelstoffe und Schmucksachen, die ohne Zweifel Liebhaber finden werden und gefunden haben.

Kaum ein Gebiet des formalen Lebens, soweit es sich dem Gestaltungsvermögen des architektonischen Künstlers darbietet, der fast die gesamte künstlerische Formenwelt umspannt, ist in Olbrichs „Ideen" unberührt geblieben. Die deutsche Kunst mag stolz auf diesen An- und Aufreger sein, er ist der künstlerischen Entwicklung in Deutschland um ein beträchtliches Stück voraus. Daß die Entwicklung in der Heimat, in Wien, wo ein besserer Nährboden und eine lebhaftere Steigerung der gleichstrebenden, verwandten Kräfte ist, auch über das heutige Stadium Olbrichs bereits hinausgeschritten ist, darf hierbei freilich nicht verschwiegen werden, weil das Niveau der Heimat, aus der auch Olbrich im Auslande seine besten Kräfte zieht, den Gradmesser seiner Leistungen und Fortschritte abgibt.

Preisgekrönte Wettbewerbs-Entwürfe für ein Männerlogierhaus im X. Bezirke.

Verfaßt von den Architekten Theodor Bach und Leopold Simony in Wien.

Die vielfach beklagten Übelstände, welche das Bettgeherwesen in hygienischer und sittlicher Hinsicht mit sich bringt, haben die Kaiser Franz Joseph I. Jubiläums-Stiftung für Volkswohnungen und Wohlfahrts-Einrichtungen, die sich die Verbesserung der Wohnverhältnisse der unbemittelten Klassen zur Aufgabe gestellt hat, veranlaßt, die Erbauung von Logierhäusern für alleinstehende Männer zu beschließen. Für die Errichtung dieser Häuser waren zwei Baustellen, die eine auf drei Seiten eingebaut — nächst dem Höchstädtplatze im XX. Bezirke, die andere — auf allen Seiten freistehend – zwischen der Buchen-, Schrankenberg-, Kiesewetter- und Absberggasse im X. Bezirke, in Aussicht genommen worden.

Zur Erlangung geeigneter Entwürfe für die Verbauung jeder der beiden Baustellen wurden im März d. J. durch das Kuratorium der Stiftung unter den in Österreich ansässigen Architekten zwei Wettbewerbe ausgeschrieben, nach welchen die zu errichtenden Gebäude außer den erforderlichen Administrationsräumen im Erdgeschosse einen Speisesaal für 150–200 Personen und Leseräume für 60, beziehungsweise 25 (nichtrauchende) Personen und in den vier Obergeschossen je 125–150 Schlafabteile von 2·10 Meter Länge und 1·40 Meter Breite enthalten sollten. Im Interesse der Erlangung einer 24jährigen Steuerfreiheit sollte die bauliche Anlage den Vorschriften entsprechen, die mit Ministerialverordnung vom 7. Jänner 1903, R. G. Bl. Nr. 6 (betreffend Begünstigungen für Gebäude mit gesunden und billigen Arbeiter-Wohnungen) insbesondere bezüglich der Schlaf- und Logierhäuser erlassen wurden.

Den beiden Ausschreibungen folgend, waren am 20. Mai d. J. insgesamt 38 Entwürfe eingelaufen, von welchen 14 für die Baustelle im XX. Bezirke und 24 für jene im X. Bezirke geplant waren. Unter den letzteren wurden die Projekte „Sera" und „Salford" der Architekten Theodor Bach und Leopold Simony mit dem zweiten, beziehungsweise mit dem dritten Preise ausgezeichnet.

Die Neuartigkeit der Aufgabe, für welche nur wenige Vorbilder (in England und in Italien) bestehen, ließ eine große Mannigfaltigkeit der Auffassung zu, die naturgemäß auch zu sehr verschieden gearteten Lösungen Veranlassung gab und die auch die Architekten Bach und Simony bewog, die Lösung des gestellten Problemes auf Grund zweier völlig verschiedener Systeme der Anordnung der Schlafabteile zu versuchen.



Literatur.

Stilkunde. Von Karl Otto Hartmann. Verlag von Göschen, Leipzig. Preis geb. *K* 1.—.

Die Zimmergotik in Deutsch-Tirol. Band VIII. Herausgegeben von F. Paukert. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig. *K* 14.50.

Baukunde des Architekten. Band II, 6. Teil, 2. Auflage. Postbauten, Gebäude für Banken und Börsen, Gerichtsgebäude und Gefängnisse. Verlag der „Deutschen Bauzeitung", Berlin. Preis eleg. geb. *K* 13.80.

Moderne vornehme Dekorationen in farbiger Ausführung von Alfred Köhler. I. Serie, Lieferung 1. Verlag Fr. Wolfrum, Düsseldorf. Preis *K* 14.50.

Über den Magistratsentwurf einer neuen Bauordnung für Wien. Vortrag von Dr. Wolfgang Madjera. Als Broschüre erschienen im Verlage der Manzschen k. u. k. Hofbuchhandlung, Wien. Preis *K* 1. –.

Wettbewerbs-Entwurf für ein Männerlogierhaus im X. Wiener Bezirke. Von den Architekten Theodor Bach und Leopold Simony.



Die Kaiser Franz-Josefsbrücke in Wien-Hietzing. Von den Architekten Fr. Ohmann und Jos. Hackhofer, Plastiken von dem Bildhauer Artur Straßer.

Zur Ästhetik der Verkehrsbauten.

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee).

Die öffentliche Meinung konstruiert heute noch gern einen Gegensatz zwischen schönen oder Schmuckbauten und rein technischen oder Nutzbauten. Historisch nur allzu begreiflich; war ja doch lange das künstlerische Leben abhängig vom Luxus und hinwider das bloße Leben in materiellen Bedürfnissen ausgeschlossen von der Kunst. Das ancien régime charakterisierte sich kaum durch etwas so sehr wie durch diesen Gegensatz und durch diese Übertreibungen nach beiden Seiten hin. Seither haben wir, angefangen von ersten Regungen in der Empire- und in der Biedermeierzeit, gelernt, die Schönheit auch dort zu suchen und zu geben, wo sie vordem nicht gesucht und gegeben wurde, wo sie aber noch frühere Zeiten ganz wohl erwartet und geschaffen haben. Wir sind heute mit der mindestens mißverständlichen Forderung, daß die Kunst unser ganzes Leben durchdringen solle, in der Überwindung jenes älteren Standpunktes schon sehr weit gegangen, wenn auch größtenteils nur erst theoretisch. Insbesondere suchen wir die Schönheit nicht mehr nur außerhalb, sondern auch innerhalb der technischen Erfordernisse. Wir wollen ein Bauwerk und auch ein kunstgewerbliches Stück sowohl für den Gebrauch zweckmäßig wie auch für die Anschauung wohlgefällig haben; ja wir wünschen ein Herauswachsen der ästhetischen Wohlgefälligkeit aus dem Aufbau des Werkes und verschmähen die isolierte Zier.

In der Wirklichkeit fehlt an einer Erfüllung dieser Wünsche, an einer Betätigung dieser Einsichten noch überaus viel. Blicken wir auf die tektonischen Werke (im weitesten Wortsinn), die dem Verkehr dienen, so vermissen wir von solchen Errungenschaften fast alles. Daß einzelne Bahnhöfe etwas weniger nüchtern gehalten sind als andere, und daß die Wiener Stadtbahn sowie die Berliner Hoch- und Untergrundbahn etwas hübscher angelegt sind als die Berliner Stadt- und Ringbahn, das ist verdienstlich und ein Fortschritt, schwerlich aber bereits eine fruchtbare Wendung zu neuen Kräften in der Geschichte der Kunst. Zu solchen ist etwas mehr nötig als eine bloße Übertragung vorhandener Formen auf diesen oder jenen Gegenstand; dazu gehört auch, daß neue technische oder sonstige noch nicht künstlerische Bedürfnisse eine neue Anstrengung der Kunst um ihretwillen verlangen.

Getreu dem hier auf das Technische gelegten Gewichte fragen wir zuvörderst nach dem, was auf diesem Gebiete noch rein technisch-praktisch zu erwarten ist, und dann danach, wie weit auf eine Beteiligung der Kunst an der Überwindung dieser Mängel gerechnet werden kann. Der künstlerisch interessierte Leser wird uns wohl insoferne gern zu jener Episode folgen, als heutzutage die allermeisten Menschen unter solchen Mängeln ganz besonders fühlbar leiden. Wer hat nicht schon auf irgendeinem Bahnhof schwere Viertelstunden oder Stunden des Wartens, selbst nächtliche, zubringen müssen, zumal wenn auf einer Übergangs- oder Kreuzungsstation der nächste Zug erst etwa nach einer halben Nacht abfährt! Der halbwegs interessierende Teil der Fahrpläne und der amtlichen Bekanntmachungen ist bereits zweimal durchstudiert, dem Zeitungshändler ist soviel abgekauft, wie sich vertragen läßt, der Bahnrestauration ist der Tribut gezahlt, Kälte und schlechte Luft sind als scheinbar notwendige Übel mit in den Kauf genommen, und für die völkerkundlichen Studien gegenüber den Schicksalsgenossen hat sich die Aufmerksamkeit bereits erschöpft. Man fühlt sich, obwohl inmitten der meistgerühmten Kulturfortschritte, doch außerhalb der Kultur, wagt aber kaum damit zu rechnen, daß sie doch einmal auch hierhergetragen werden könnte. Ist man gerade weiten Herzens, so denkt man vielleicht an die manchen hundert oder tausend Eisenbahnbeamten, die in den „kleinen Nestern" der geistigen Verkümmerung preisgegeben sind.

Dann sinnt man etwa nach, an welchen Punkten hier künstlerischer Geschmack eingreifen könnte. Daß eine Lokomotive kein Kunstgegenstand werden soll, darüber mag man sich bald einig sein. Daß die Personenwagen der Eisenbahn und wohl auch der Straßenbahnen statt ihrer gefängnisfensterigen Außenseiten ein schmuckeres Ansehen bekommen und im Innern erst recht eine Umbildung vertragen könnten: dieser Gedanke zieht wahrscheinlich nur lose durch das Gehirn des Grübelnden. Wenn er aber einmal an die Straßenbahnen denkt, dann erinnert er sich wohl auch der bangen Minuten oder Viertelstunden, die er im Schmutz und Staub und Sturm der Straße zugebracht hat, immer wieder ausspähend nach einem Wartehäuschen, das nicht nur Schutz, sondern auch Gelegenheit zur Ruhe, vielleicht sogar zur Orientierung über Zeiten und Richtungen der Fahrt gewähren könnte. Und von da schweift die Erinnerung zurück zu den Tagen der Reisevorbereitung, in denen es, wenn man nicht schon ein eigens kundiger Reisemann ist, so schwer war, sich über das Ganze und das Einzelne der Reise klar zu werden, und in denen vielleicht ein besonders kühner Gedanke zu dem wenig phantastischen Bild einer gut ausgestatteten Reisebibliothek geführt hatte, durch deren Errichtung und sorgsame Pflege eine Stadt- oder eine Eisenbahndirektion sich den Dank des Publikums und möglicherweise doppelt so viel eigenen Vorteil verschaffen könnte.

Doch es ziehen wohl auch freundlichere Bilder durch die Erinnerung unseres Reisenden. Er denkt zurück an diesen oder jenen Bahnhof einer Stadt, in der er länger gelebt, und in der er nirgends zum Speisen lieber hinging als in die Restauration des betreffenden Bahnhofes. Vielleicht hatte ihm sogar diese Restauration oder selbst nur der Anblick des Treibens auf dem Bahnhof manche Stunde, die sich im städtischen Leben als „tote Zeit" eindrängt, erträglicher gemacht, wie es sonst der Aufenthalt auf einem Marktplatz o. dgl. tun mag. Und wenn in unserer Kultur solche Stätten fehlen, wie sie etwa die alten Griechen in ihren Säulenhallen oder ähnlichen Anlagen besessen haben: würde nicht ein moderner Bahnhof imstande sein, uns etwas Derartiges zu geben?

Abermals kehren die Gedanken des einsam Harrenden und unsere eigenen zurück zu Besinnungen über einen Gegensatz von Kunst und Technik, an dem zu rütteln eine unbestimmte Furcht abhält, daß man sich vor den Vertretern der einen wie der anderen blamiere. Verkehrsbauten sind wie Sportkleidungen: beide zwingen zur höchsten Einfachheit und Umstandslosigkeit. Sie sind ersichtlich von negativem ästhetischem Werte. In der Kette der Erscheinungen, die uns von Künstelei und Umständlichkeit zu Naturgemäßheit und Einfachheit, oder sagen wir gleich kunsthistorisch: vom Französischen zum Englischen, geführt haben, sind sie wesentlich wichtige Stücke. Wir denken zurück an die Prunkbauten aus den etwa letzten zwei Jahrhunderten des alten Regimes, zumal an die fürstlichen Residenzschlösser. Ob es viele noch unpraktischere, gekünsteltere, überladenere Dinge gibt als diese städtischen „Schlösser" und „Burgen", in deren ungemütlichen Räumen heute noch der Fürst, auch wenn er sich einen besseren Teil als Privatwohnung herrichten konnte, doch Verkehr und Gastfreundschaft pflegen soll?! Die Zeit des künstlichen Prunkes vom XVII. und XVIII. Jahrhundert war einer natürlicheren Zeit gefolgt: vorher kleideten sich und wohnten auch Vornehme schlichter und bequemer, und nachher konnten sie sich in dem neuen Kampf zwischen der einen und der anderen Weise doch nicht dorthin stellen, wo sie in der Regel vielleicht am liebsten stehen würden. Sie müssen daran teilnehmen, daß wir uns heute noch immer irgendwie, wenn auch nur im übertragenen Sinne des Wortes, mit Zopf und Perücke, mit Pressung des Leibes und mit deplacierter Ornamentik des Innen- und des Außenbaues schleppen. Der Verkehr und der

Sport haben bereits viel davon überwunden; nur wie weit sie Neues an die Stelle des Alten setzen können und werden, erscheint noch ungewiß.

Sicher jedoch schwingt der heutige Geschmack bereits großenteils nach der entgegengesetzten Seite. Klares Hervortreten des Zweckes: unter dieser Devise beginnt die Herrschaft einer rein technischen Schönheit. Im Überdruß an der isolierten Schönheit früherer Gebilde geraten wir in eine Schwärmerei für die Ästhetik des Sportgewandes, des Fahrrades, des Dampfrosses, des schmucklosen Bahnhofes oder Warenhauses hinein und beachten zu wenig, daß mit alldem doch erst eine Grundlage für eine neue ästhetische Welt gegeben ist, die sich nicht damit begnügen kann, der technischen Praxis zu ihrem Rechte zu verhelfen, die vielmehr darangehen muß, auf dem jetzt gewonnenen höheren Niveau zu volleren und selbständigen ästhetischen Formen sich durchzuringen.

Die tektonischen Schöpfungen des Verkehres sind, technisch genommen, zunächst Mittel zur Befriedigung von mehr materiellen als geistigen Bedürfnissen und, ästhetisch genommen (soweit es dazu überhaupt kommt), Ausdruck dieser Befriedigung. Nun werden aber jene Bedürfnisse des Verkehres immer höhere. Wir begnügen uns nicht mehr damit, daß unsere Person, unser Gepäck, unsere Post von einem Orte zum anderen geschafft werden; wir haben auch den alten Standpunkt überwunden, daß man auf die Reise möglichst wenig mitnehmen und möglichst den Anschluß an das gewohnte Kulturleben abbrechen soll. Wir verlangen nicht nur die bestmögliche materielle, sondern auch eine ebensolche geistige Bequemlichkeit: d. h. wir wollen die Zeit mit einem Minimum an Kraft ausnützen, um die richtigsten und vollkommensten Gelegenheiten zum Genießen, zum Kennenlernen von Land und Leuten und von Kunst und vielem anderen, kurz zum geistigen Wachsen nach jeglicher Richtung zu finden. Daß die Verkehrsbauten, technisch genommen, diese Bedürfnisse wirklich befriedigen, und daß sie, ästhetisch genommen, deren Befriedigung zum Ausdruck bringen: das ist die Forderung, auf die unsere Zeilen hinzielen.



Detail der Kaiser Franz-Josefsbrücke in Wien-Hietzing.



Detail der Kaiser Franz-Josefsbrücke in Wien-Hietzing.

Eine solche Forderung näher auszuführen, führt rasch zu einer Zukunftsphantasie und zu dem Lächeln, dem eine solche wohl immer ausgesetzt ist. Seinetwegen das Verlangen auf das Maß einzuschränken, dem das Lächeln vielleicht erspart bleibt, verdient nur erst recht ein solches. Mag das uneingeschränkte Bild, das wir vor uns haben, für das heutige Datum eine wunderliche Phantastik sein: für ein späteres Datum wird es wohl ebenso elementar-selbstverständlich sein, wie uns heute die Eisenbahn selbstverständlich ist. Doch wir nehmen anscheinend gerade im Verkehr manches als selbstverständlich hin, was es nicht ist. Muß wirklich der Eisenbahnwagen derart in „Coupés" zerschnitten sein, wie er es heute ist, so daß unsere Muskeln und Blicke fast an jeder Bewegung gehemmt sind, als wären wir Zellengefangene? Der Speisewagen, der „Aussichtswagen" mancher Gebirgsbahn, ja selbst die preußische „IV. Klasse" zeigen, daß sich der Innenraum eines Waggons besser gliedern läßt als bisher — technisch wie ästhetisch besser. Zahlreiche kleine Bequemlichkeiten in einigen „D-Zügen", wie Lese- und Spieltischchen, zeigen, daß hier die Geld- und die Raumfrage lange nicht so wichtig sind wie der feste Wille, in dieser Richtung etwas zu leisten.

Während die moderne Technik und Ästhetik der Beleuchtung und der Beleuchtungskörper seit Jahren von Fortschritt zu Fortschritt geeilt sind, ist die Lichtspendung im Waggon meist auf der Entwicklungsstufe unserer Ureltern stehen geblieben. Wir benötigen jedoch die heute mögliche Lichtgebung nicht nur im eilenden D-Zug, sondern auch im schleppenden Lokalzug und nicht zum geringsten im Straßenbahnwagen oder im Omnibus. Lektüre oder eine ähnliche Tätigkeit muß uns in jeglichem Augenblick ermöglicht sein. Auch im Warteraum. In diesem begnügen wir uns aber nicht mit der im Portefeuille mitgenommenen Geschäftskorrespondenz und mit einem aus der Tasche gezogenen Bändchen einer Universalbibliothek: wir können auch neue Zufuhr gut brauchen. Die Forderung eines Lesesaales in jedem Warteraum ist das Mindeste, was sich hier verlangen läßt. Besteht kein Zwang zur Geldausgabe, so wird sich eine solche Freiheit indirekt wahrscheinlich erst recht gut lohnen. In dem Maße nun, als diese Leseeinrichtung über das Vorhandensein von einem halben Dutzend Tageszeitungen hinausgeht zu einer, wenn auch kleinen Journal- und Buchbibliothek, mit spezieller Berücksichtigung dessen, was der Reisende nicht nur an Reiseliteratur, sondern auch an kulturgeschichtlichen, politischen, hygienischen und sonstigen Darstellungen braucht, wird auch Gelegenheit sein, einen solchen Raum ästhetisch auszugestalten. Seine Formen verlangen eine etwas andere Auffassung als die einer stilleren Wissenschafts- oder Gesellschaftsbibliothek; und für diese Anregungen kann die Kunst abermals dem Nutzen dankbar sein. Andere als wirklich reisende Besucher fernzuhalten wird ebenso verfehlt und sogar unmöglich sein, wie ein Warenhaus die nicht kaufenden Personen fernzuhalten nicht gut vermag und kluger Weise gar nicht beabsichtigt.

Wir denken geradezu daran, daß solche Stätten einer flüchtigen Ausfüllung von Nebenzeiten des Reisens zugleich zu Bestandteilen des Lebens weiterer Kreise werden, wie es die Bahnhofrestauration zum Teil längst schon geworden ist. Der rollende Verkehr bedeutet ja keine eigene Welt neben der gewöhnlichen, sondern ein integrierendes Stück von dieser. Die Stadt lebt nicht vom Brot allein, sondern auch von der Bahn; die Armee der Eisenbahner gehört gleich dem Militär oder dem Kaufmannsstande zur Bevölkerung; und die frühere Konzentrierung des weltlichen Stadtlebens auf das Rathaus samt seinen Annexen weicht einer Zersplitterung, in welcher der Bahnhof eine neue Zentrierung bedeutet. Nur daß man dem Bahnhof kulturell und ästhetisch versagt, was heute selbst für Bankgebäude selbstverständlich ist.

Oder sollte der Verkehr mit Dampf und Elektrizität keine Gelegenheit sein, daß ihn die Kunst konstruktiv und dekorativ, statisch und symbolisch zur Anschauung bringen könnte? Wir schauen die Nüchternheit in das Schienenhaus hinein; darum blickt sie aus ihm auf uns zurück. Mag das verzeihlicher sein für die Zeiten, in denen man sich mit der Endstation der Eisenbahn meistens nicht recht nahe an die Stadt heranwagte: heute rücken die Stationen stets tiefer in die Stadt hinein, oder diese wächst immer

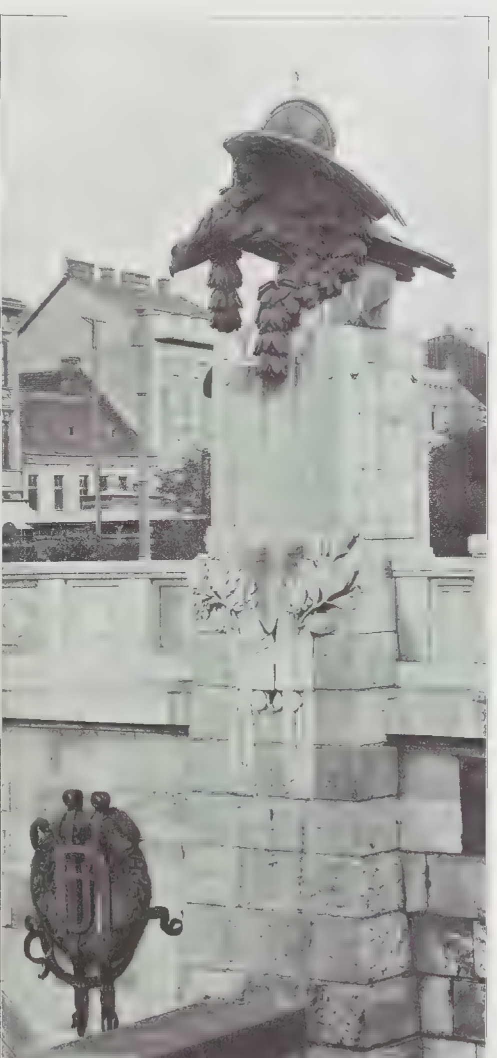
breiter über sie hinaus; Untergrund und Oberniveau helfen daran mit. Dadurch wird auch die geistige Verbindung zwischen Bahn und Stadt stets inniger, und der Zwang oder die Gelegenheit, jene in die Ästhetik dieser hineinzuziehen, wächst hinwider über das Lächeln hinaus, das unserer Phantasien harrt.

So gut nun, wie nahe dem Bahnhof oder ferner von ihm, vielleicht im Rathaus eine Sammlung, Ausstellung u. dgl. existieren oder gedeihen kann, die dem Bewohner wie dem Fremden das vergangene und gegenwärtige Leben des Ortes, des Landes, des Staates erschließt: ebensogut kann sie gleich jener Lesehalle auch dem Bahnhof selber angegliedert werden. Allerdings darf man dann die Frage nicht danach richten, ob die Bahndirektion derartiges erlaubt, derartige Störungen, Mehrausgaben usw. vertragen kann; sondern es muß danach gefragt werden, ob die Verwaltung nicht selber das Bedürfnis in sich entdeckt, hierin selbständig und produktiv vorzugehen. Tatsächlich ist die Eigenkraft der Eisenbahnen im Entdecken von Naturschönheiten und von Kulturmerkwürdigkeiten, im Heranziehen des Publikums zu kunstgeschichtlichen Interessen, im Fördern von Ausstellungen u. dgl. nichts Unerhörtes mehr; die Verdienste der Österreichischen Südbahn z. B. spielen bereits in der Landesgeschichte Österreichs eine bekannte Rolle. Auffallend ist dabei, daß jene Eigenkraft nicht individuell genug ist, Erschlossenes auch an sich selber anzuschließen. Bei hinreichender Fürsorge für geräumige Anlage eines Bahnhofes von vorneherein oder für entsprechende Zubauten vermag seine Verwaltung eine Ausstellung oder Sammlung ebenso ihrem eigenen Komplex einzugliedern wie jenen Lesesaal. Räumlich miteinander verbunden, können beide Institute noch manche sonstige Angliederung bekommen; hygienische Einrichtungen mit Bädern usw. statt der bloßen „Toiletten" mögen hier ganz besonders leicht und erfolgreich geschaffen werden. Nur dürfte all das nicht etwa nur einige Stunden des Tages hindurch, müßte vielmehr ununterbrochen geöffnet und im Betriebe sein; gerade die Nachtzeit enthält am ehesten jene peinvollen Zwischenstunden, von deren Kritik wir ausgegangen waren.

Was künstlerische Sammlungen betrifft, so werden begreiflicherweise die großen Schätze, die Zentralgalerien alten und neuen Inhaltes hier nichts zu suchen haben. Um so mehr aber erwächst in einer solchen Umgebung die Gelegenheit für ganz spezielle kleine, dem Ort oder Landstrich eigene Sammlungen. Seit längerem hören wir die wohlberechtigten Rufe nach Schaffung und Pflege von Lokalmuseen sowie die Klage, daß in dieser verhältnismäßig leichten Sache zu wenig Kräfte aufgeboten werden. Als Förderer in der lokalen Kultur könnte hier die Verwaltung einer Eisenbahn ihren Vorteil und den Vorteil ihrer Schützlinge vereinigen, indem sie, vorerst mit recht enger Begrenzung, in ihren Räumen das ihr Mögliche dazu täte. Und ist sie einmal im Begriff, einen Komplex solcher „Attribute" sich anzugliedern, dann ersteht auch für die Architektur eine neue Aufgabe — selbst wenn wir von einem „Bahnhofstil" erst dann sprechen wollen, wann er wirklich vorhanden sein wird. Daß die erzieherische Wirkung, die mit all dem auf das Publikum ausgeübt wird, ebenfalls ein gut angelegtes Kapital ist, bedarf wohl keines Beweises.

In engster Verbindung mit dem kleinen Museum, an das wir denken, läßt sicht das doppelte Ideal einer Lokalbibliothek und einer Reisebibliothek verwirklichen. So gut solche Büchereien 20 Minuten vom Bahnhof entfernt sein können, so gut können sie auch in oder an ihm selber untergebracht sein. Erwägt man, daß die Schaffung und die Pflege einer bescheidenen Bibliothek verhältnismäßig nicht schwer sind, sobald nur das klare Bewußtsein dessen, was man will, ferner der feste Wille und schließlich eine wenn auch mäßige Gunst der kraftspendenden Faktoren vorhanden sind, so wird man uns nicht allzu phantastisch schelten. Auf Pflichtexemplare soll keineswegs gerechnet werden; dagegen stellen sich Geschenke wahrscheinlich von manchen Seiten ein, die indirekt einen Vorteil davon haben.

Das vermehrt ja überhaupt unsere Hoffnungen: die Interessengemeinschaft weiterer Kreise. Das lokale Kunstgewerbe wird nicht nur die Gelegenheit zur Ausstattung der neuen Innenarchitekturen, sondern auch die Ermöglichung von Verkaufshallen freudig begrüßen. Der Reisende ist im allgemeinen kein schlechter Kunde; und wenn ihm eine bequeme neue Einrichtung über tote Stunden hinweghilft, so dankt er vielleicht gerne dafür durch den Kauf von noch anderen Andenken als bloß von Ansichtskarten, die ja ihrerseits die von uns erhoffte Bereicherung des Bahnhoflebens bereits vollzogen haben. Die Kommunalpolitik, die Bemühungen nach Volksbibliotheken, nach ästhetisch und ethisch gehobener Volksunterhaltung und dergleichen mehr würden bald einsehen, daß ihre eigenen Interessen hier ebenfalls befriedigt werden können.



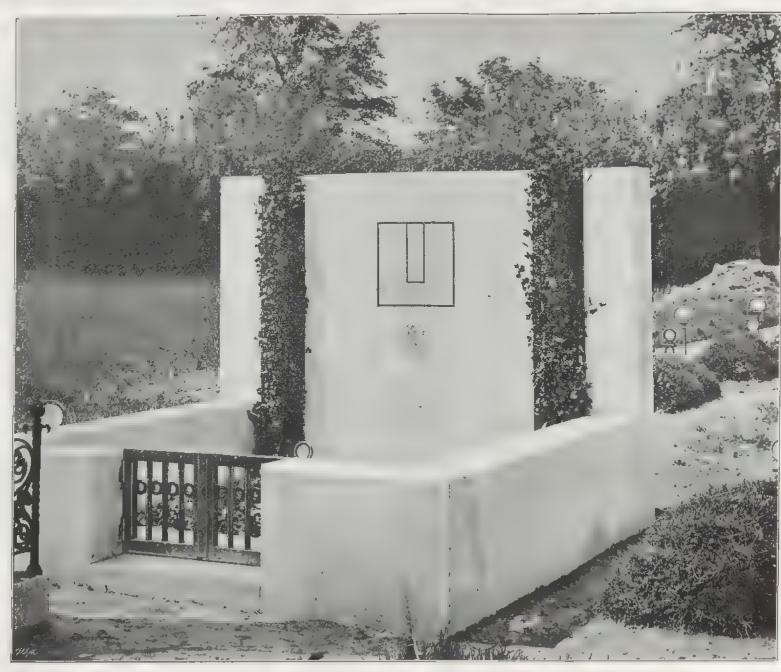
Detail der Kaiser Franz-Josefsbrücke in Wien-Hietzing.

Der Einwand, daß es dort an Raum fehlt, wo jedes Plätzchen dem ungehinderten Verkehr gewidmet sein müsse, liegt ja nahe, gehört aber schließlich doch nur zu den Einwänden, die man macht, wenn man sie machen will, und nicht macht, wenn man sie nicht machen will. So gut eine Bahnhofswand kahl bleiben kann, so gut kann sie auch eine Wand- oder Glasmalerei, eine Plastik, eine Dekoration bekommen. So gut die eine Büste oder Statue des Landesfürsten, des Erbauers der Bahn usw. aufgestellt sein kann, so gut läßt sich daran gehen, auch noch mehr Bildwerke von lokal wichtigen Personen oder Erscheinungen aufzustellen. Natürlich darf der von uns gemeinte Anbau für Räume zur Gesundheits- und Geistespflege dem Drängen der Reisenden, der Träger, der Frachten nicht im Wege sein. Hingegen liegt es geradezu im Wesen einer Eisenbahn, daß neben oder selbst unter ihr „tote" Räume übrig bleiben. In Städten lassen Eisenbahnen, die auf Dämmen laufen, meistens Viadukte oder „Bögen" frei, die oft schwer zu vermieten sind und statt dessen in unmittelbarer Bahnhofsnähe Gelegenheit zum Unterbringen von Sammlungen und dergleichen in unserem Sinne geben. Und sehen wir selbst von dem Streifen Landes ab, der fast neben jedem Geleise frei bleibt, so ergeben sich doch aus Abzweigungen von Bahnlinien Zwickel und Dreiecke, deren Kahlheit oder bestenfalls Bepflanzung durch einen Bahnwächter zeigt, daß hier noch immer etwas auszunutzen ist. In dem Maß, als die von uns gemeinten Anlagen von der Aus- und Einsteighalle selbst entfernt sind, muß ein System von geschützten Wegen, einschließlich etwaiger Brücken, die wieder dem Architekten neue Probleme stellen, die Distanz überwinden. Und in dem Maß, als der ebenfalls nicht mehr unerhörte Gedanke einer „Dreischichtung des städtischen Verkehrs" das hauptsächliche Niveau des Stadtlebens in die Höhe zieht, wird auch neuer Raum für Angliederung des von uns Gemeinten an einen Stadtbahnhof entstehen und wird die Architektur neue ästhetische Motive aus den neuen technischen Situationen zu gewinnen vermögen.

Jegliche Station zu einem Zentrum von Ortsmuseen und dergleichen zu machen, würde nicht unsinniger sein, als wenn man sich in der Erfüllung unserer Wünsche auf einen oder den anderen weltstädtischen Bahnhof beschränkte. Gerade die richtige Verteilung eines solchen Systems über das ganze Land wird durch sein Prinzip geboten sein. Abgesehen von den allergrößten Zentren, mögen gerade die abgelegeneren, aber für den Bahnverkehr wichtigeren Orte die neue Fürsorge genießen, zum Vorteil des Publikums nicht nur, sondern auch der Eisenbahnbeamten, die ja inmitten ihres Einerlei eine erfrischende Kulturstätte dringend brauchen. Es gibt Städte, deren Bedeutung vorwiegend darin liegt, daß sie Knoten- und Kreuzungspunkte des Bahnverkehres sind. Versuchen wir, einige Beispiele aufzuzählen, so mögen etwa folgende genügen: In Preußen Kreuz (Provinz Posen) und Bebra (Provinz Hessen-Kassel); in Mecklenburg-Schwerin Hagenow; in Braunschweig Kreiensen; in Sachsen Flöha; in Bayern Gunzenhausen; in Österreich Oderberg (Schlesien) und Wessely (Böhmen). Neben diesen Orten, deren Klang uns bereits ein Gefühl des Leeren im Eisenbahnleben gibt, kommen noch zahlreiche Orte in Betracht, deren sonst selbständiges Leben doch wesentlich auch von Bahnkreuzungen mitbestimmt wird: In Preußen Dirschau (Westpreußen), Kreuzburg (Schlesien), Neumünster (Schleswig-Holstein), Lehrte (Hannover), Oberhausen (Rheinprovinz); in Sachsen-Meiningen Saalfeld; in Bayern Lichtenfels, Markt Redwitz; in Württemberg Crailsheim; in Lothringen Diedenhofen; in der Schweiz Burgdorf, Lenzburg; in Italien Mortara; und in Österreich Nimburg, Kolin (Böhmen), Lundenburg (Mähren), Braunau (Oberösterreich). Selbst bloße Grenz- und Zollstationen kommen hier mit

in Betracht. Sehen wir auch davon ab, daß Tetschen und Bodenbach ihrer Stellung an der stärksten Verkehrsstelle der österreichischen Grenzen noch mehr gerecht werden könnten, so dürfen doch Orte wie Simbach an der bayerisch-österreichischen und Ala an der italienisch-österreichischen Grenze hervorgehoben werden, und noch mehr das preußisch-österreichisch-russische Myslowitz. Sogar zwischen Nord- und Süddeutschland besteht zwar nicht politisch, aber kulturell eine Grenze, und Orte wie Probstzella erhalten dadurch eine besondere Bedeutung.

Wer unseren Plänen günstig gesinnt ist, wird vor dem nicht eben hellen Klange solcher Ortsnamen eher zurückschrecken und gerade die besser berufenen Kulturstätten für geeigneter halten. Allein eine „innere Mission" und eine „ästhetische Kultur", wie wir sie meinen, sollen nicht vom Reichtum nehmen, sondern der Armut geben. Und wie die Eisenbahn dem Bedürfnis nicht nur nachfolgt, sondern auch vorangeht, so wird es mit unserer **Verkehrskultur** der gleiche Fall sein. Sie gibt der bisher nicht wenig, doch am wenigsten selbständig und produktiv entwickelten Fremdenindustrie Anreiz zu einer eigenartigen Aufrüttelung. Sie weist den Bestrebungen, Kunst und Kunstgenuß über Land und ins Volk zu tragen, bequeme Wege. Ihre Hauptstärke jedoch wird wohl darin liegen, die Kluft zwischen untechnischer Schönheit und unschöner Technik zu überwinden und den Strom der „angewendeten" Kunst dorthin zu leiten, wo seiner noch unbegrenzte Gelegenheiten zu befruchtender Wirksamkeit harren.



Grabmal auf dem Zentralfriedhof in Wien. Von Prof. Kolo Moser.

Ein Grabmal.

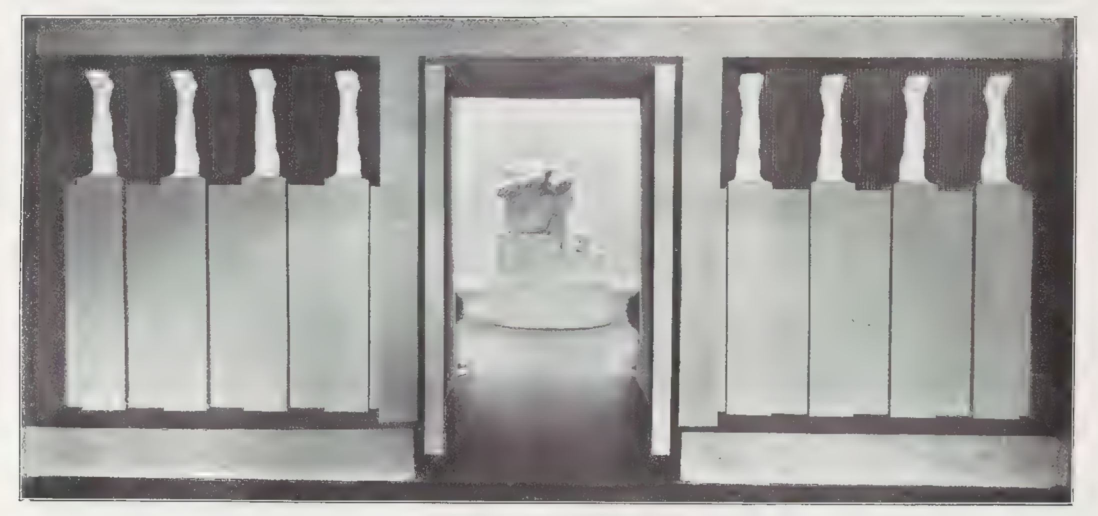
Ausgeführt von Prof. K. Moser.

Auch an den Gräbern ist ein Hauch des neuen Lebens zu spüren, das von der modernen Kunst ausgeht. Der Totenkult, in Wien und Österreich überhaupt stärker ausgeprägt als in anderen Ländern, ist in den letzten Jahrzehnten jener starren Schablone verfallen, die das einstige anziehende Bild der alten Friedhöfe so ungünstig verwandelt hat. Auch für die alten Grabdenkmäler hatte das Volk bestimmte Typen, die aber, mit viel Geschmack und Erfindung angewendet, nicht der Schablone verfallen sind. Die trauernden Engel, die Aschenurnen, die Tränentüchlein, abgestumpfte oder abgebrochene Säulen, Medaillons, Festons, weinende Genien und verlöschende Fackeln bildeten den architektonischen und plastischen Apparat, über den die Trauerweiden ihre Äste wie einen Tränenregen herabwallen ließen. Diese Motive wiederholten sich immer wieder, aber stets erschienen sie neu und anmutig, stets war eine Besonderheit in ihrer Anlage und Verwendung zu verspüren. Die feine Kultur kam später ganz abhanden, die edlen Formen und Verhältnisse, die Gräber und Friedhöfe einst auszeichneten, schwanden, die Totenhaine übervölkerten sich mit kunstlos zubehauenen, fein säuberlich zugeschliffenen Steinen und Kreuzen der bekannten Marktware des Steinmetzgewerbes, und zwischen dem Musterlager eines Steinmetzmeisters und der Stätte des Totenkultes ist heutzutage kein wesentlicher Unterschied mehr. Seit dem Erlöschen der Kunstregung in den Formen der Trauermäler haben die Friedhöfe ihre Schönheit verloren, die geeignet war, mit der Unerbittlichkeit des Schicksals auszusöhnen und im Hinblick auf die geschaffenen Zeichen treuen Andenkens eine gewisse Tröstlichkeit im Gefühl derer zu erzeugen, die mit ihren geschaffenen oder gestifteten Werken bezeugen wollen, daß auch die Toten leben. Auf den alten Friedhöfen leben sie, wo Formen an sie mahnen, die uns nicht gleichgültig sind. Ebenso leben sie im einfachsten Dorfkirchhof, weil dort in der Regel auch immer das Beste versucht worden ist, wenngleich mit den geringsten Mitteln. Aber auf den neueren Friedhöfen leben sie nicht, wo uns nichts zur Andacht oder Erbauung oder zum betrachtenden Verweilen anruft, sondern der Blick gleichgültig und gelangweilt an den uniformen glattpolierten Obelisken vorübergleitet. Gegen diese empörende Trostlosigkeit hat sich neuestens eine gesunde Reagens geltend gemacht und hervorragende Künstler haben gezeigt, daß sich auch auf die einfachste und sachlichste Art interessante Grabmäler schaffen lassen, an denen niemand gleichgültig und unbewegt vorübergeht und die an der Trauerstätte die unvergängliche Weihe der Kunst befestigen. Solche Grabmäler können als Wiederbelebung der Grabmalkunst gelten, sie erzielen Wirkungen, die größer sind als jene der einstigen guten Beispiele, weil sie der antiken und mythologischen Motive für ihre Verständlichkeit entbehren können. Solche Grabmäler wurden geschaffen von Prof. Josef **Hoffmann**, Josef **Olbrich** und eines von Prof. Kolo **Moser**, das wir in der angenehmen Lage sind, im Bilde zu zeigen.

J. A. LUX.



Grabmal. Ausgeführt vom Architekten Ottokar Novotny, Prag.



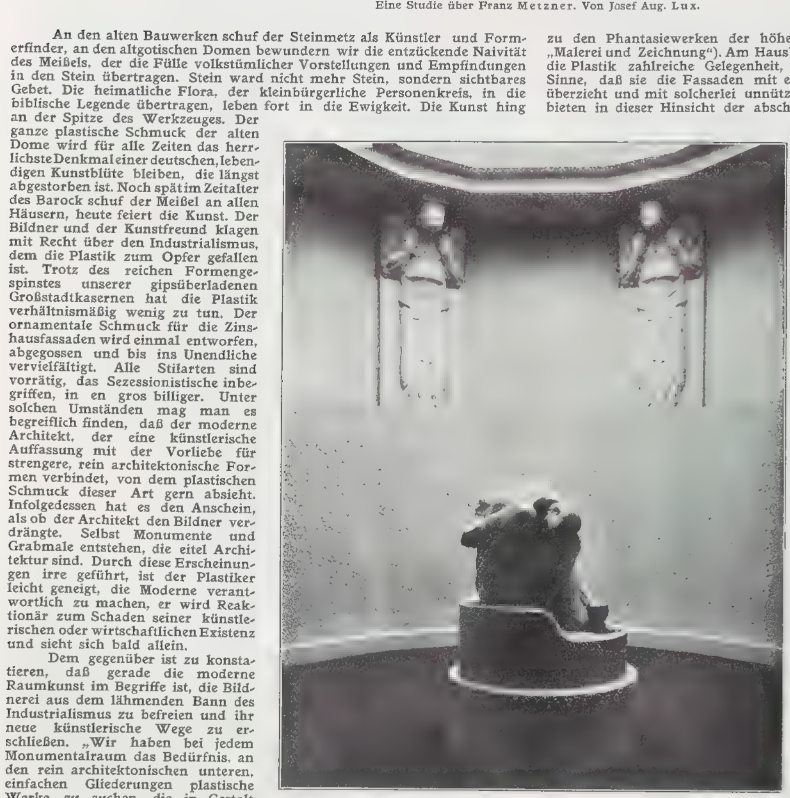
Atrium zu Prof. Franz Metzners Tempelraum der „Erde“.

Edle Plastik.

Eine Studie über Franz Metzner. Von Josef Aug. Lux.

An den alten Bauwerken schuf der Steinmetz als Künstler und Formerfinder, an den altgotischen Domen bewundern wir die entzückende Naivität des Meißels, der die Fülle volkstümlicher Vorstellungen und Empfindungen in den Stein übertragen. Stein ward nicht mehr Stein, sondern sichtbares Gebet. Die heimatliche Flora, der kleinbürgerliche Personenkreis, in die biblische Legende übertragen, leben fort in die Ewigkeit. Die Kunst hing an der Spitze des Werkzeuges. Der ganze plastische Schmuck der alten Dome wird für alle Zeiten das herrlichste Denkmal einer deutschen, lebendigen Kunstblüte bleiben, die längst abgestorben ist. Noch spät im Zeitalter des Barock schuf der Meißel an allen Häusern, heute feiert die Kunst. Der Bildner und der Kunstfreund klagen mit Recht über den Industrialismus, dem die Plastik zum Opfer gefallen ist. Trotz des reichen Formengespinstes unserer gipsüberladenen Großstadtkasernen hat die Plastik verhältnismäßig wenig zu tun. Der ornamentale Schmuck für die Zinshausfassaden wird einmal entworfen, abgegossen und bis ins Unendliche vervielfältigt. Alle Stilarten sind vorrätig, das Sezessionistische inbegriffen, in en gros billiger. Unter solchen Umständen mag man es begreiflich finden, daß der moderne Architekt, der eine künstlerische Auffassung mit der Vorliebe für strengere, rein architektonische Formen verbindet, von dem plastischen Schmuck dieser Art gern absieht. Infolgedessen hat es den Anschein, als ob der Architekt den Bildner verdrängte. Selbst Monumente und Grabmale entstehen, die eitel Architektur sind. Durch diese Erscheinungen irre geführt, ist der Plastiker leicht geneigt, die Moderne verantwortlich zu machen, er wird Reaktionär zum Schaden seiner künstlerischen oder wirtschaftlichen Existenz und sieht sich bald allein.

Dem gegenüber ist zu konstatieren, daß gerade die moderne Raumkunst im Begriffe ist, die Bildnerei aus dem lähmenden Bann des Industrialismus zu befreien und ihr neue künstlerische Wege zu erschließen. „Wir haben bei jedem Monumentalraum das Bedürfnis, an den rein architektonischen unteren, einfachen Gliederungen plastische Werke zu suchen, die in Gestalt bekräftigender Charaktere, stimmender Gruppen die Vermittlung bilden zu den Phantasiewerken der höheren Raumteile“ (aus Klingers Schrift „Malerei und Zeichnung“). Am Hausbau hat auch in der modernen Baukunst die Plastik zahlreiche Gelegenheit, sich auszuleben. Freilich nicht in dem Sinne, daß sie die Fassaden mit einem Gespinst fabriksmäßiger Formen überzieht und mit solcherlei unnützem Zierrat überladet. Unsere Großstädte bieten in dieser Hinsicht der abschreckenden Beispiele genug.



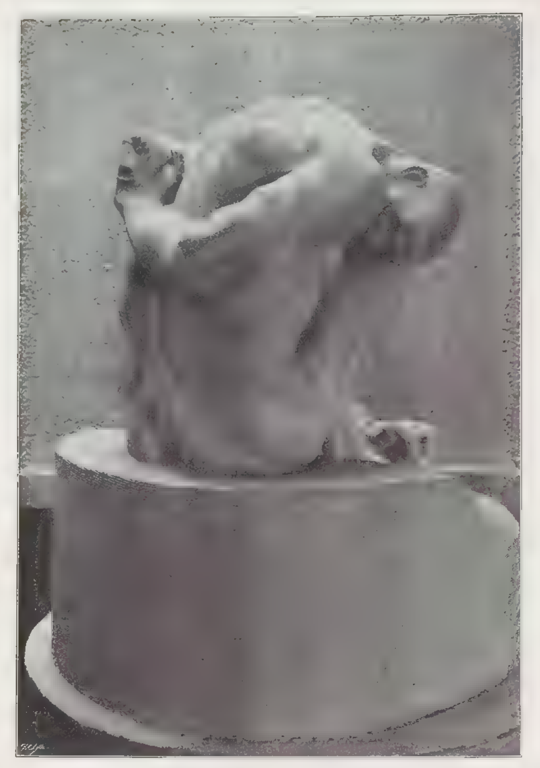
Die „Erde“ von Prof. Franz Metzner. (Auf Seite 46 und 47 Details dazu.)

Die an der modernen Architektur wahrgenommene Abstinenz von plastischem Schmuck ist keineswegs als puritanische Bilderstürmerei zu verstehen. Sie entspringt vielmehr jenem puritanischen Grundzug einer echten Raumkunst, die nichts duldet, was dem prüfenden Blick nicht standhalten kann, und die jedem Kunstteil, sei es Bild oder Plastik, in dem raumkünstlerischen Gesamtwerk den Platz anweisen will, der jedem dieser Glieder eine Art symphonischer Wirkung sichert.

Die Moderne hat naturgemäß nicht das Prinzip, Plastik auszuschließen, es sei denn schlechte Plastik. Es wäre ganz gut zu denken, daß ein moderner Bau eine Reliefassade trägt, wofern es einen Künstler gibt, der eine glückliche plastische Lösung fände.

Unter den wenigen modernen Künstlern der Plastik hat sich Professor Franz Metzner rasch verdientes Ansehen erworben, und es ist für den Kunstfreund und -Kenner ein dankbarer Versuch, des Künstlers Eigenart an seinen neueren vorliegenden Arbeiten zu studieren. Ein starkes Raumgefühl lebt in allen diesen Formen. Das Wort von der „Baukunst in der Plastik“ paßt auf ihn.

An den Kariatyden spürt man das Streben, für das statische Moment einen neuen Ausdruck zu finden, der die Wucht der getragenen oder lastenden Massen verkörpert. Eine ins Monumentale gesteigerte Anatomie, berechnet auf große Distanz oder Höhenwirkung, macht es deutlich. Daraus mag es erklärlich sein, daß diese Kariatyden in der Wiener Sezessions-Ausstellung, wo Metzner Gelegenheit hatte, einen Idealraum durchzubilden, von vielen als zu mächtig und drückend empfunden wurden, weil die geringen Höhenverhältnisse und die Architektonik des Raumes vielleicht keinen genügenden Vorwand für diese Wuchtigkeit bildeten.



Babel-Bibel in der modernen Architektur.

Von Dr. Heinrich Pudor.

Es ist bekannt, daß der sogenannte Biedermeierstil eine deutsche Fortbildung des französischen Empirestiles ist. Der letztere aber hat sich, wie Eingeweihte ebenfalls wissen, vornehmlich in Anlehnung an die altägyptische Kunst entwickelt, die der Feldzug Napoleons I. der Allgemeinheit bekannt gemacht hatte. (Nebenbei bemerkt, kommen auch im Louis Seize schon manche ägyptische Reminiszenzen, wie Sphinxe, Lotuskapitäle etc. vor.) Der deutsche Empirestil aber nahm gehorsam und devot den französischen Empire samt seinem ägyptischen Rüstzeug herüber, wie man heute noch in den Schlössern von Würzburg, Kassel, Stuttgart sehen kann. Das neueste Beispiel architektonischen Empires ist das neue Handels- und Gewerbe-Museum in Agram. Und der Biedermeierstil fügte dem nur ein Deut deutscher sachlicher und gemütlicher Ehrbarkeit bei — daher der Name.

Der allerneueste Stil aber ist eine Art modernisierten Biedermeiers, abgesehen davon, daß der Empirestil in Europa eigentlich — von dem romantischen Renaissance-Intermezzo der Mitte des XIX. Jahrhunderts abgesehen — eigentlich nie vergessen wurde.

In Wien tritt architektonisch führend Josef Hoffmann auf und bei ihm finden wir die Vorliebe für Bibel-Babel-Kunst stark ausgeprägt. Die Raumausgestaltung der XIV. Ausstellung der Sezession wirkte wie ein alt babylonisches Interieur; der Raum für Klingers Beethoven zeigte die charakteristischen Flachornamente, sogar die Keilschriftornamente, und in denselben Bahnen wandelten ebenda mit bemerkenswertem Erfolg Alfred Roller mit seiner schablonierten Malerei „Die sinkende Nacht" und Maximilian Lenz mit der Säulenflankierung eines Messingreliefs. Einigermaßen verwandten, nämlich schlechthin orientalischen Spuren folgte in Berlin der begabte August Endell bei seinen Entwürfen für das Bunte Theater (erinnert sei besonders an das ägyptisierende Gestühl der Foyers im I. Rang). Ein wenig Ägyptizismus finden wir auch bei dem im übrigen japanisch beeinflußten Charles R. Mackintosch (Glasgow), der eine so starke Wirkung auch in Deutschland ausgeübt hat. Wir kommen hierauf noch zurück. Als eines der am meisten charakteristischen Werke der modernen Kunst darf das von Ludwig Habel entworfene Ernst Ludwig-Haus in Darmstadt von der Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie des Jahres 1901 bezeichnet werden. Dieses Haus macht sicherlich auf jeden Beschauer einen orientalischen, keinesfalls einen mitteleuropäischen Eindruck. Genauer genommen, befinden wir uns hier in eben jener ägyptisch-assyrisch-babylonischen Sphäre. „Der Baumeister des Hauses ist bescheiden zurückgetreten, um den Bildhauer in gewaltiger Sprache das sagen zu lassen" (vgl. Georg Fuchs: „Ludwig Habich", Deutsche Kunst und Dekoration, Oktober 1901). Diese



Man wird sie übrigens als Gesimsträger an einem demnächst fertig werdenden Wiener Neubau auf ihre Wirkung hin beurteilen können. Was aber in der Sezessions-Ausstellung beabsichtigt war, hatte Metzner erreicht: Einen Weiheraum zu schaffen, der das Gefühl des Eintretenden emporriß und für außergewöhnliche Offenbarungen empfänglich machte. In die Mitte dieses feierlichen Raumes stellte er seine „Erde": eine zusammengekauert auf einem Sockel sitzende Gestalt, die, starrgebannt, in unbeweglicher Ruhe wie die Erde selbst, von ungeheuren Kräften geschwellt ist. Darin ist Metzner der große plastische Künstler, daß er wenig erzählt, also gar nicht literarisch und gar nicht kompliziert ist, sondern für eine große Idee oder Vorstellung den einfachsten körperlichen, aber durchaus erschöpfenden Ausdruck findet. In diesen Tempelraum, der vielleicht dafür ein Beleg ist, daß man der Antike nachringen kann, ohne sie nachzuahmen, gelangt man durch ein kleines Atrium, das gleichfalls von einem sehr maßvollen Raumgefühl bestimmt ist. Auf hohen Sockeln stehen in gleichmäßigen Abständen links und rechts vom Eingang Abgüsse eines vorzüglich modellierten Jünglingsaktes mit übers Haupt geschlungenen Armen, geschlossen in der Erscheinung, und bereiten durch die Eurhythmie ihrer Anordnung auf die noch größere Weihestimmung des Tempelraumes vor.

Man kann die plastische Schlichtheit und Treffsicherheit, die das einzige sind, was wir von der Antike lernen können, bei Metzner noch an einem anderen, größeren Entwurf aufzeigen, nämlich an dem Nibelungenbrunnen, von dessen Sockel wir einige Relieffiguren bringen. In der Gesamterscheinung des Brunnens bewährt sich Metzner als der Meister weithin sichtbarer Monumentalität, die auf dem schlichten und wohlgegliederten Aufbau der Massen beruht. Die Form ist auch hier wesentlich durch gedankliche Schönheiten bestimmt, die namentlich in der ragenden Figur Rüdigers, die auf dem mächtigen, von Reliefs beseelten Sockel steht, verkörpert wird. Hier ist wieder der ganze große Gedankeninhalt in der einzigen Figur mit erstaunlicher Intensität sichtbar gemacht, als einem Symbol, das der Österreicher, der die Heimat liebt, treu im Herzen hält. Es ist die Gestalt Rüdigers von Bechelarn.

Metzners Auffassung dieses Idealtypus scheint besonders geeignet, daß es der Beschauer mit all seiner tiefen Deutsamkeit gern und wohlverstanden im Gedächtnis bewahre. Das Österreichertum spiegelt sich in der gastfreundlichen Ritterlichkeit Rüdigers, dem ja die Abfassung des Nibelungenliedes zugeschrieben wird. So formt ihn der Künstler. Gerüstet und kampfbereit in Vasallentreue, das blanke Schwert auf die gekreuzten Arme gelegt und das Haupt darüber geneigt wie im tiefen Sinnen. Ritter und Dichter zugleich. Eine kräftige Gestalt, fest und gefestigt auf dem Boden stehend, wie auf dem Boden einer geliebten Heimat, während zu seinen Füßen, im Sockelrelief dargestellt, die Leidenschaften wüten, erscheint der Brunnen mehr als ein Nibelungendenkmal, er ist ein Denkmal des Österreichertums überhaupt und ein Wahrzeichen von psychologischer Bedeutung, das weit über eine bloß geschichtliche oder zeitliche Beziehung hinausragt.



Überwucherung des Architektonischen durch das Plastische ist eben auch bezeichnend für die assyrisch-babylonische Tempelkunst: an den Pforten standen zur Rechten und zur Linken Kolossalstandbilder von Genien, wie z. B. bei dem von Bota ausgegrabenen Tor des Sargonpalastes.

Auch die junge Magdeburger Schule hat eine Reihe talentvoller Künstler aufzuweisen, welche eine streng babylonische Richtung verfolgen: Paul Lang, Hans von Heider, Albin Müller. Der von denselben für St. Louis entworfene Innenraum macht stilistisch und ornamental einen mehr ägyptisch-assyrischen als deutschen Eindruck. Dies sei im Gegensatz zu Dr. Th. Volbehrs Ausführungen in der Deutschen Kunst und Dekoration gesagt. Im besonderen gilt dies von der keramischen Wandverkleidung, dem Bronzeheizgitter, dem Wandbrunnen und dem prächtigen Smyrna-Teppich. Die mystischen Komposit-Tierfiguren der keramischen Arbeiten Hans und Fritz von Heiders müssen in bewußter Weise durch die bekannten westasiatischen Komposit-Tierfiguren angeregt sein. Bei der Gelegenheit sei daran erinnert, daß unsere Engels-, Teufels-, Drachen- und verwandte Gestalten, wie das Flügelpferd sämtlich auf assyrisches Vorbild zurückzuführen sind (vgl. Delitzsch, Babel und Bibel).

In besonders starker Weise tritt der ägyptisch-assyrisch-babylonische Charakter im modernen holländischen Kunstgewerbe hervor. Das zeigte sich schon auf der Turiner Ausstellung. Die Möbel, besonders die Standuhr in der großen Halle von J. Th. Unterwyk & Co. (Haag) zeigten sogar im einzelnen ägyptische und assyrische Motive, wie den Keil und das spitzwinkelig zulaufende Viereck (vgl. Deutsche Kunst und Dekoration, V, S. 540).

Bis zu einem gewissen Grade steht ja auch unsere moderne Architektur unter dem Banne altägyptischer Architektonik, nämlich in ihrer einseitigen Betonung der Vertikalen (vgl. z. B. Leopold Bauers [Wien] Entwurf Trauer im Jännerheft 1902 dieser Zeitschrift.

Um ein Beispiel eines modernen Architekturwerkes anzuführen, das vollständig assyrisch-babylonischen Geist und Formen zeigt, sei des Entwurfes zu dem neuen Hauptbahnhof in Helsingfors von dem Architekten Eliel Saarinen Erwähnung getan. Ein anderes Beispiel bilden die Sgrafitto-Gemälde in der neuen Börse zu Amsterdam, vor allem Herm. Wehrles Entwurf für eine Landeskolonie und Schulung des Körperwohlstandes. Man vergleiche damit die Rekonstruktion eines chaldäischen Tempels von Perrot und Chipiez in deren „Histoire de l'art dans l'antiquité", XI. Band, S. 363. Dieser babylonische Tempel könnte ebensowohl von Wehrle, von dem genannten finnischen Künstler, wie auch von Kolo Moser herrühren; vgl. die Würfelform des Bauteiles, die Stufenform, das Vorherrschen der Vertikalen und das durch parallel gesetzte vertikale Linien gebildete Ornament. Dieses letztgenannte Motiv ist für unsere Betrachtungen von äußerster Wichtigkeit, besonders wenn man es mit der oben erwähnten Betonung der Vertikalen zusammenhält. Diese Parallelsetzung der Vertikallinien ist für die ägyptische, aber mehr noch für die assyrisch-chaldäische Kunst ebenso charakteristisch wie für die moderne Architektur und Kunstgewerbe und es findet sich ja übrigens auch schon, wie wir oben sahen, im Empirestil, wenn auch nicht so konsequent durchgeführt.

Noch nicht erwähnt haben wir, daß auch der den Eintritt der modernen Kunstströmung wesentlich vollziehende Münchener Künstler Stuck bewußt dem ägyptischen Stile gefolgt ist — vgl. die Einrichtung seines eigenen Hauses und seine plastischen und graphischen Arbeiten.

Auch der Berliner Bildhauer August Gaul ist in seinen famosen tierplastischen Arbeiten häufig ägyptisch-assyrischen Anregungen gefolgt, ähnlich Friedrich Gornik und Zyl in Holland. Kein zweiter Bildhauer aber hat sich so in den ägyptisch-assyrischen Geist eingelebt wie der Berliner (jetzt in Wien ansässige) hochbegabte Künstler Metzner; vgl. seine Plastik, seine Entwürfe zu figürlicher Keramik, zu Bronzearbeiten etc.

Selbst in die Kleidermode hat der hier in Rede stehende Stil Eingang gefunden, besonders bei Else Oppler, deren hervorragende Kraft sich jetzt das Haus Wertheim gesichert hat, und bei Mohrbutter. Auch die Längsfalten der Reformkleider, wie sie besonders Schultze-Naumburg liebt, sind ursprünglich aus der assyrischen Kunst (vgl. z. B. das Relief Sennacherib vor Lachis im British Museum) gekommen und von da durch Vermittlung der Phönizier in die griechische Kunst und selbst in die Renaissance übergegangen. Diese Längsfalten finden sich übrigens auch bei den berühmten hettitischen Reliefs der Felswände von Boghazköi aus dem XIII. Jahrhundert v. Chr. (vgl. die Abbildung 7 auf S. 26 der Schrift „Die Hettiter" von Dr. L. Messerschmidt, Der alte Orient, IV, 1).

Das echt assyrisch-babylonische Stufenmotiv finden wir in einer assyrisch-babylonisch charakterisierten Gesamtanlage bei dem Erbbegräbnis Becker von Architekt Dülfer, München (vgl. Berliner Architektenwelt, VI, 9, S. 316).

Damit kommen wir zu der Frage von Bibel-Babel in der Denkmälerarchitektur. Hier ist vor allem der Münchener Hermann Obrist zu nennen, dessen reiches Schaffen auf diesem Gebiete durchaus in diesem Sinne charakterisiert ist. Auch das Feuerwehrdenkmal der Stadt Berlin von Ludwig Hoffmann darf hier aufgeführt werden. Ferner müssen Hugo Lederer, A. Staudt, Rudolf Marschall, Wien, dessen Plastik „Der gute Hirt" einem assyrischen Dolerit nachgebildet ist, und F. Schumacher, Leipzig, dessen Entwürfe manchmal (z. B. Bismarck-Denkmal) an ägyptisch-assyrische Grabdenkmäler erinnern (vgl. Dekorative Kunst, I, 1, S. 131) zusammen genannt werden. Auch Professor Groß, Dresden, wandelt hin und wieder in diesen Bahnen, wie man auch aus den Arbeiten seiner Modellierklasse sieht.

Zu der Buchkunst hat z. B. von Berlepsch-Valendas in seinem Einband zu „Grab- und Gedenksteine des mittleren Reiches" assyrische Motive mit größtem Erfolge verwendet.

Eines der neuesten und bezeichnendsten Beispiele des Einflusses der ägyptisch-assyrischen Formenwelt auf die moderne Kunst ist die Kuppelhalle der großen Dresdener Kunstausstellung 1904 von Paul Wallot mit dem Fries schreitender Löwen. Löwen sind zwar keine in Deutschland heimischen Tiere, sie könnten aber dennoch vielleicht deutsch dargestellt werden — hier erinnern sie indessen in Auffassung und Darstellung an die bekannten assyrischen Reliefs. Zudem finden wir über diesem Fries einen solchen von Rosetten, darüber Pyramiden und darunter Palmetten — also durchgängig assyrisch-babylonische Ornamente (vgl. Dekorative Kunst, Juli 1904).





Relief vom Nibelungenbrunnen von Prof. Franz Metzner.

Ägyptische Tempelmotive in der modernen Kunst finden wir schon bei dem „Pavillon der Bildung“ von Architekt Ludwig Baumann, Wien, bei dem die Säulenhalle des Einganges gewissermaßen buchstäblich einem ägyptischen Tempelportal nachgebildet ist (vgl. Dekorative Kunst. I. Jahrgang, 2, S. 259). In der Möbelindustrie muß hier der Architekt E. Schaudt genannt werden. Bei seinem Notenschrank für ein Musikzimmer, 1903 in der großen Berliner Kunstausstellung ausgestellt, finden wir die starke Betonung der Vertikalen und bei dem Aufbau das Stufenmotiv. Vergleiche ferner das Portal für den Repräsentationssaal ebenda. Angefangen hat mit dieser Betonung der parallel gesetzten Vertikalen im Kunstgewerbe Otto Eckmann, wie noch nicht erwähnt wurde (vgl. z. B. seine Konsolenständer im Musikzimmer, ausgeführt von Keller und Reiner in Berlin). Im übrigen darf diese Strömung nicht mit der englisch-japanisierenden — wenngleich beide Berührungspunkte haben — verwechselt werden. Der Zeit nach ging die japanisierende Bewegung der neuen auf ägyptisch-babylonischen Anregungen fußenden voran.

Man wird nun fragen: Wir sind seit Jahren daran gewöhnt, zu hören, daß die neue Kunstströmung durch Vermittlung Englands aus den Anregungen, die auf der einen Seite die Präraffaeliten, auf der anderen die Japaner boten, geboren wurde.

Wie paßt in diesen Zusammenhang Bibel-Babel?

Beides ist richtig und beides verträgt sich, wie wir gleich sehen werden.

In der Tat ist die moderne Kunstbewegung, die durch Ruskin und Morris, in der Malerei durch Dante G. Rosetti, Madox Brown, Burne Jones, Walter Crane und Watts vertreten wurde, auch in Deutschland durch ein Zurückgehen auf die Präraffaeliten und auf Japan in Szene gesetzt worden. Im Oktober 1897 erschien das erste Heft der „Deutschen Kunst und Dekoration“ (Koch) und das erste Heft der „Dekorativen Kunst“ (Bruckmann). Ein eigentliches Programm brachte damals nur die letztere. In diesem aber fußt der Herausgeber bewußt auf Morris, ohne sich allerdings klar zu sein, wieviel hierbei auf Rechnung Japans kommt.

Weiter heißt es in der Dekorativen Kunst, I. Jahrgang Nr. 7, April 1898, S. 6: „Die Engländer lehnten sich im wesentlichen an die Gotik an (?). Wo dies ohne Zuziehung weiterer Elemente geschah, war das Resultat reiner Archaismus — so in Morris, dem glänzendsten Vertreter dieser Altertümelei. Etwas Neues gewannen sie durch Japan in erster Linie, weiter durch Indien. Beardsley wurde der glänzendste Vertreter dieses höchst persönlichen Japanismus. Indien schuf in Schottland, fast aus dem Nichts heraus, in den reichbegabten Glasgower Nutzkünstlern Mackintosch, Macnair, Talwin Morris u. a. eine unwiderstehlich originelle Schule. Eine ganz ähnliche Anregung hatten vorher schon die Holländer aus Java.“

Der Verfasser fragt dann, indem er auch schon Ägypten erwähnt:

„Ägypten, Indien, Java, China, Japan, Kongo — wie stimmt das zu dem Nationalitätsbegriff?“

Die Veranlassung zu der Wirksamkeit indischen Einflusses bot in England, beziehungsweise in Schottland die große indische Abteilung des South Kensington Museums, auch eine Zeitschrift für indische Kunst „Journal of Indian Art“ erschien in London ab 1884. In Berlin fand eine Ausstellung für indische Kunst im Jahre 1888, in Wien 1883 statt. Doch ist der indische Einfluß, ähnlich wie derjenige Javas und Chinas, ganz und gar nicht so stark gewesen wie derjenige Ägyptens — auch nicht so stark wie derjenige Japans.

Ebenfalls ägyptisch-assyrisch, zugleich aber indisch-japanisch ist die Formenwelt des modernen schottischen Kunstgewerbes (Mackintosch, Macdonald, H. F. A. Voysey). Bei den Möbeln des Letztgenannten finden wir oft genug als Säulen die Formen der Papyrusstengel verwendet. (Vgl. z. B. hiermit das ägyptische Papyrusdickicht, S. 27 in Borchardts „Die ägyptische Pflanzensäule“.) Ein japanischer Innenraum, wie der S. 38 bei Brinckmann abgebildete, mutet an wie ein modern-schottisches oder englisches Interieur.

Der scheinbare Widerspruch des Einflusses Bibel-Babels neben demjenigen Japans auf das moderne Kunstgewerbe läßt sich aber auch noch anders erklären, nämlich durch die Verwandtschaft Bibel-Babels mit Japan. Schon McLood glaubte eine Einwanderung israelitischer Stämme nach ihrer großen assyrischen Gefangenschaft nach Japan beweisen zu können. (Vgl. Brinckmann, Kunst und Handwerk in Japan, S. 22 ff.) Auch hat man auf die Verwandtschaft der japanischen mit der Keilschrift hingewiesen (Leon de Rosny).

Dieser legt eine Einwanderung aus Ägypten nahe, vgl. die Abbildung der Sonne als einer roten oder goldenen Scheibe, die stilisierte Wasserwelle, das Mäander-Motiv in vielen Grundmustern, fliegende Vögel als Schmuck der Plafonds, die von Blättern und Blüten der Lotospflanze (in Ägypten einer Nymphea, in Indien, China und Japan eines Nelumbium) abgeleiteten Zierformen, eine gewisse Ähnlichkeit der japanischen Buddhas mit Götter- und Königsstatuen der Ägypter, der kleinen, der japanischen Makura ähnlichen Kopfstützen im alten Ägypten, desgleichen metallener runder Spiegel, die Anwendung des verengten Reliefs, die Heilighaltung des Ibis hier, des Kranichs dort. Vergleiche auch die altägyptischen Holzhäuser mit den japanischen. Ich selber neige am ehesten einer Einwanderung aus Ägypten zu, deren Charakter durch den Buddhismus das heutige Ansehen gewonnen hat.

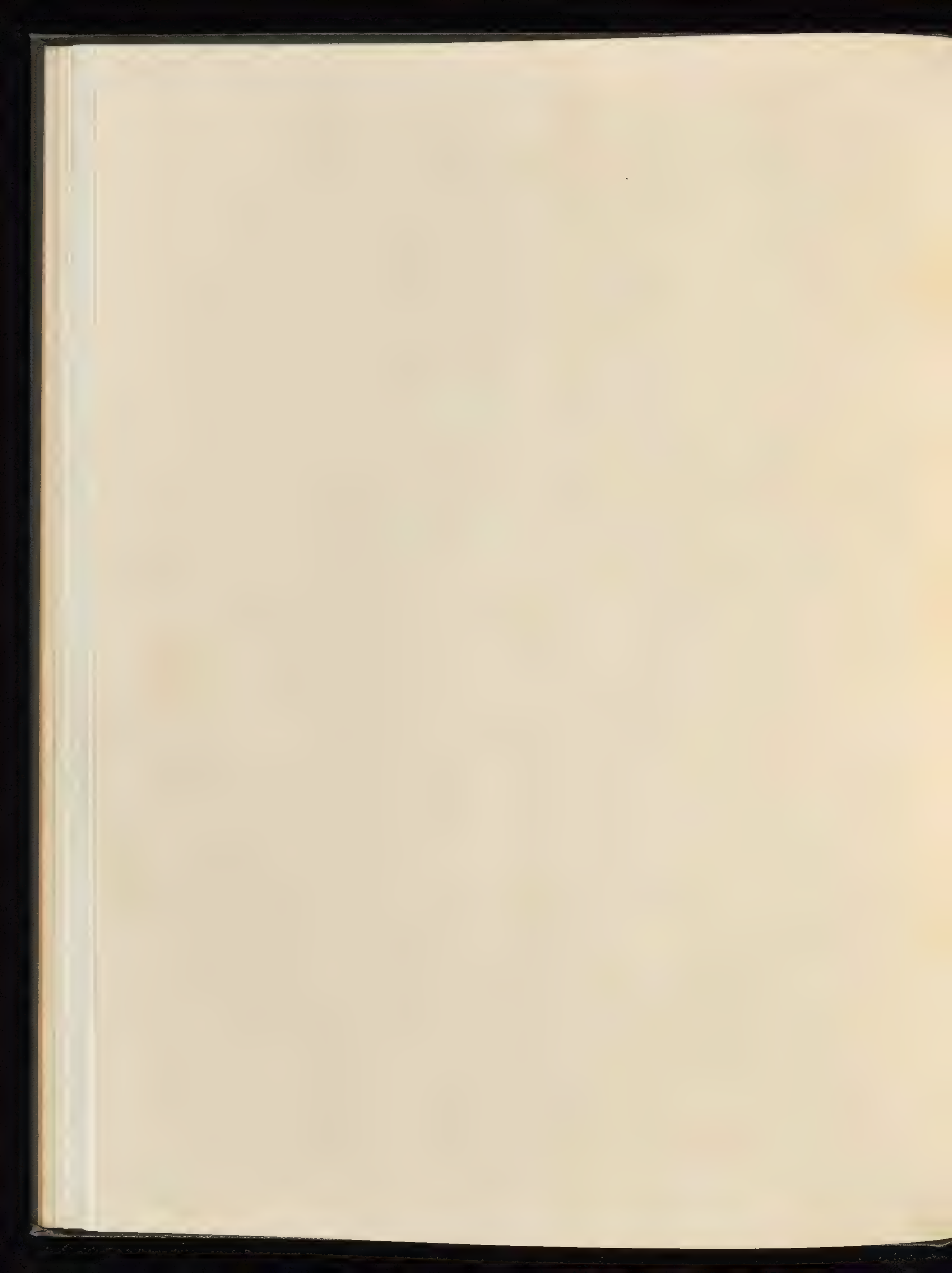
Brinckmann will davon nichts wissen und vermutet hierbei vielmehr indischen Einfluß in der Gefolgschaft des aus Indien entsprungenen Buddhismus. Auch Gonse neigt einer indoeuropäischen Quelle zu, während Rein tatarisch-mongolischen Ursprung vermutet. Die Frage ist heute noch unentschieden.





Entwurf vom Architekten Wunibald Deininger.

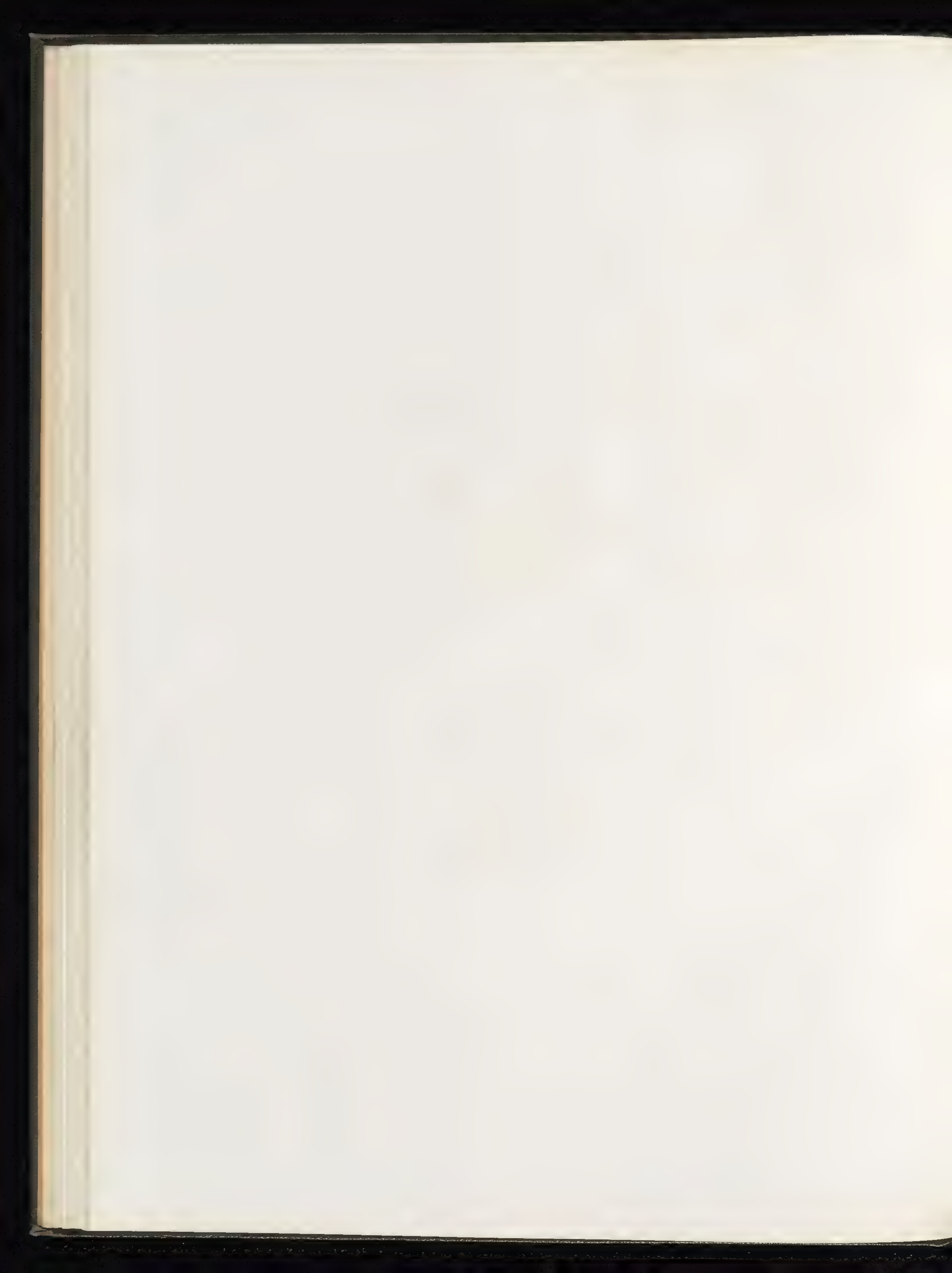
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien



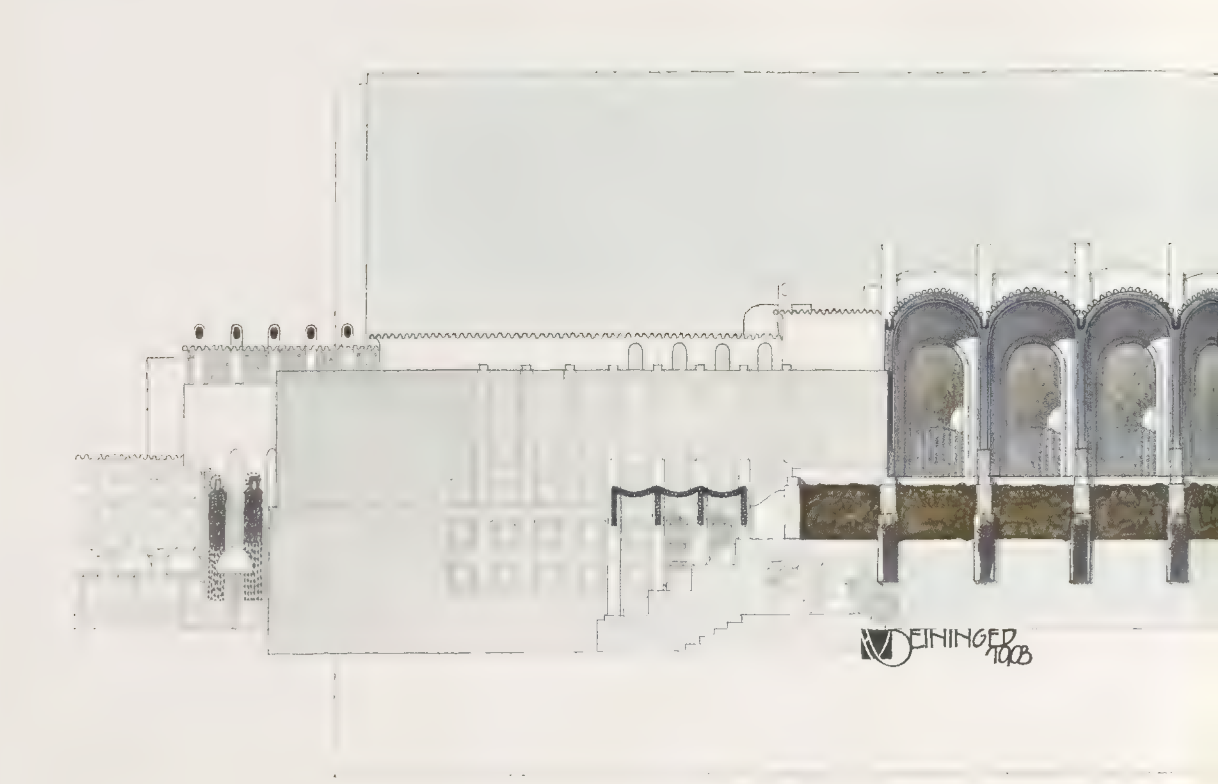


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Die Halle zu dem Landhaus auf Blatt 1.
Vom Architekten Wunibald Deininger.

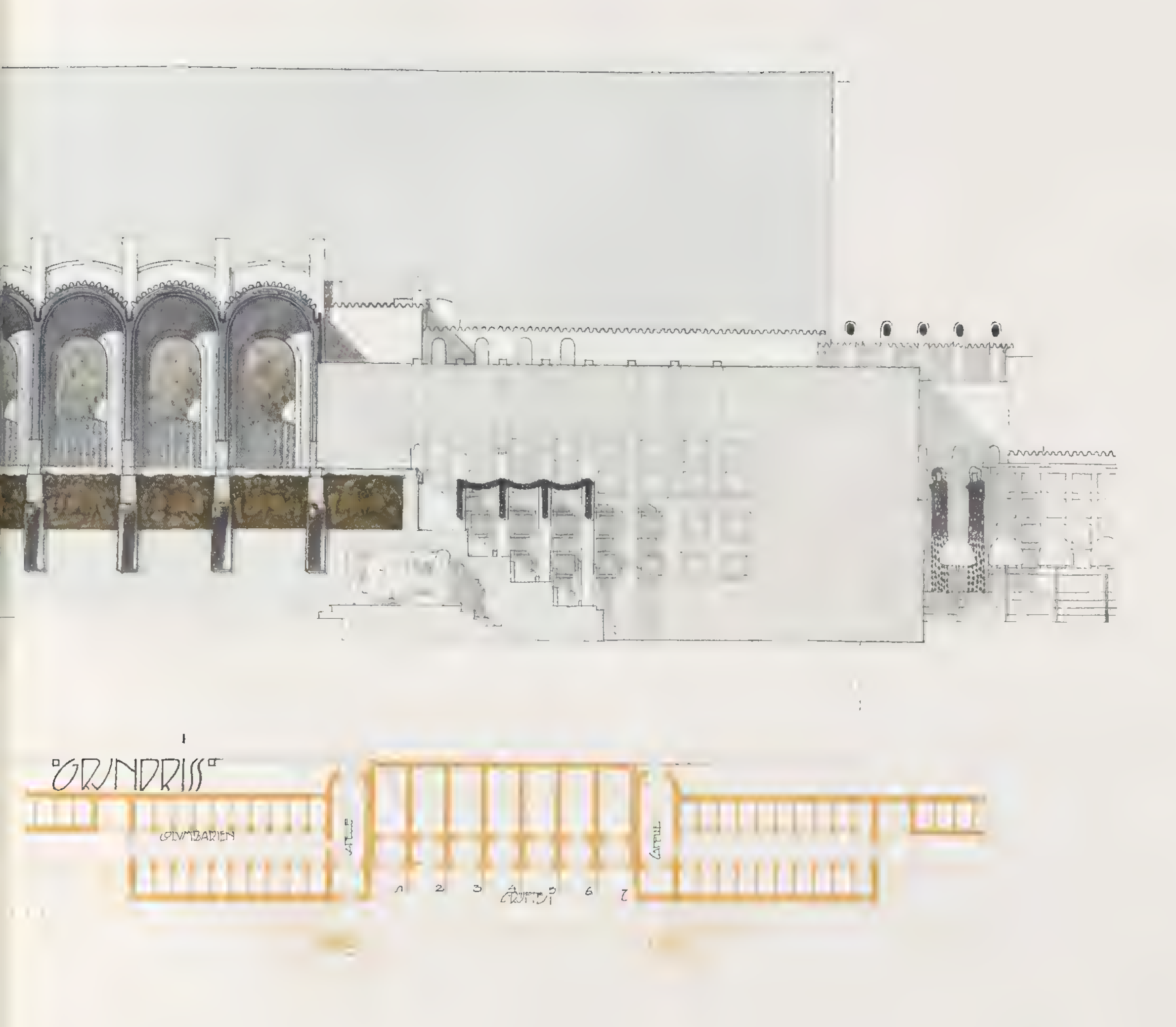


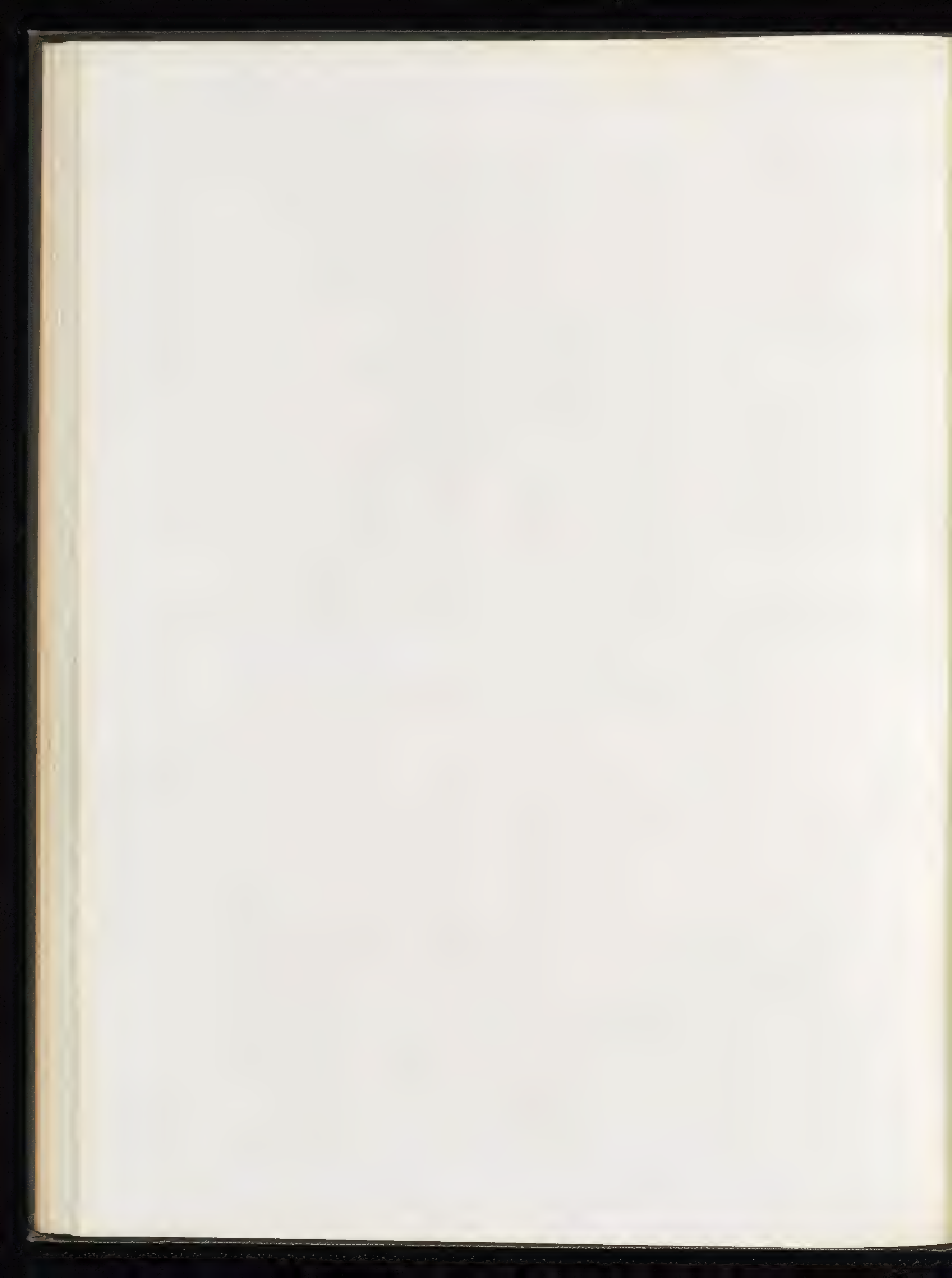


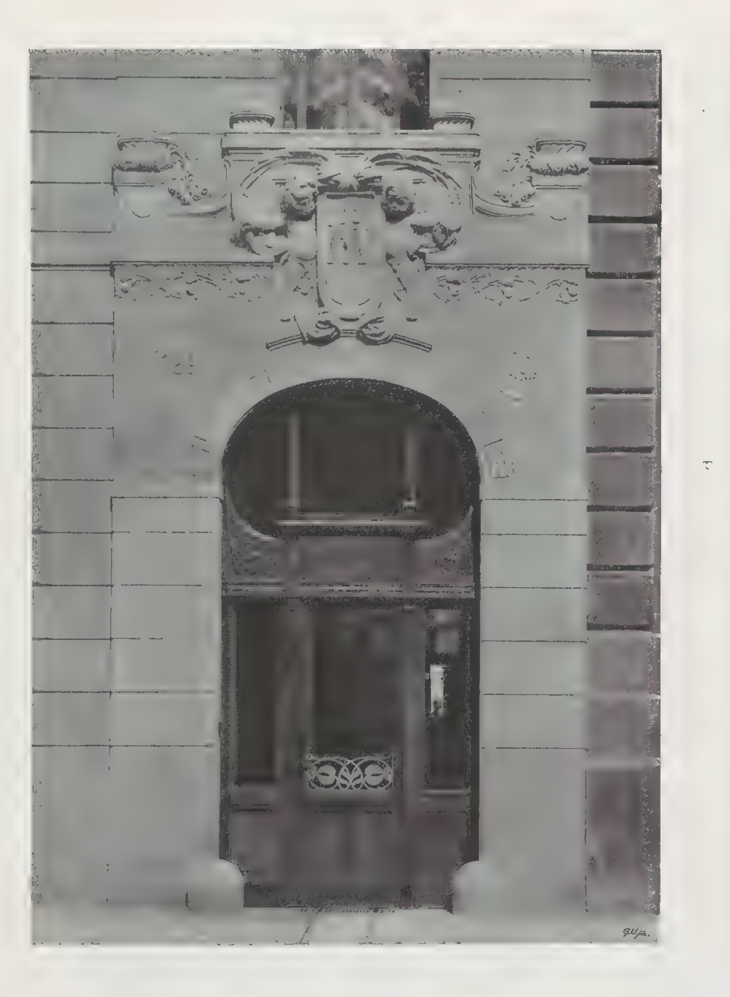


Entwurf für ein Kolumbarium.
Vom Architekten Wunibald Deininger.

Verlag von Anton Sch


GRUNDRISS
COLUMBARIEN





Prag, Havlicekplatz.

Vom Architekten M. Blecha und Bildhauer k. k. Prof. C. Klouček.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Prag, Brandlgasse.

Vom Architekten Rudolf Němec.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wohn- und Geschäftshaus in Klagenfurt.

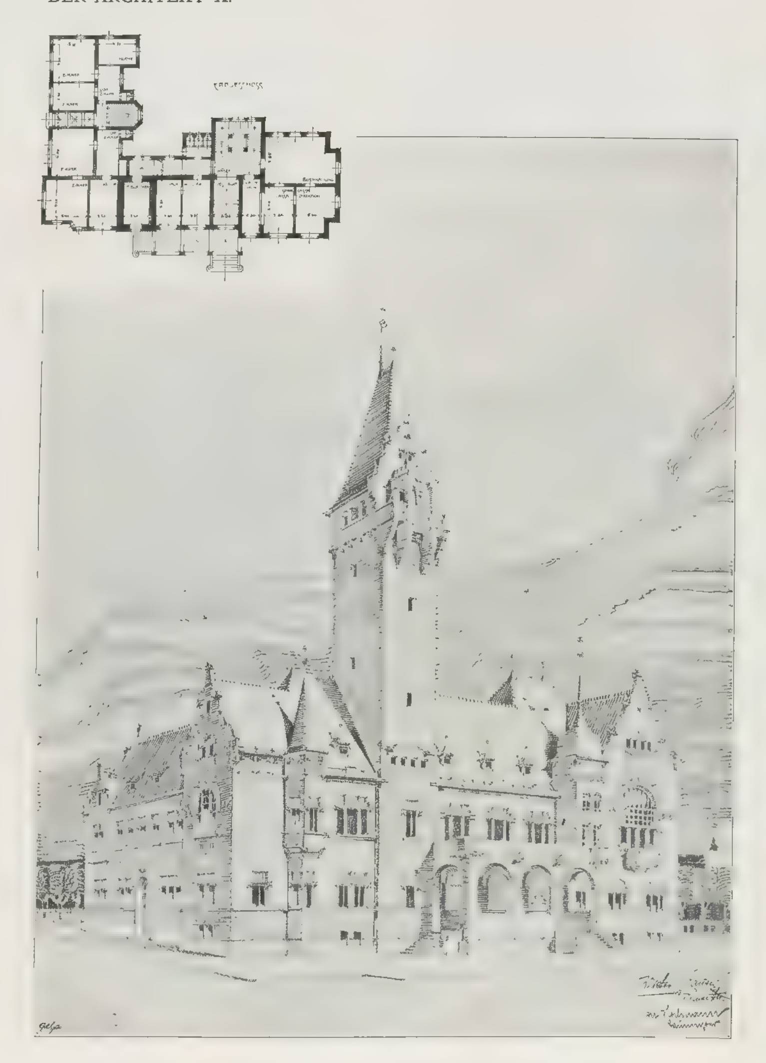
Vom Architekten Karl Haybäck.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Villa Metzendorf in Bensheim bei Darmstadt.

Vom Architekten G. Metzendorf.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Rathaus in Rochlitz.

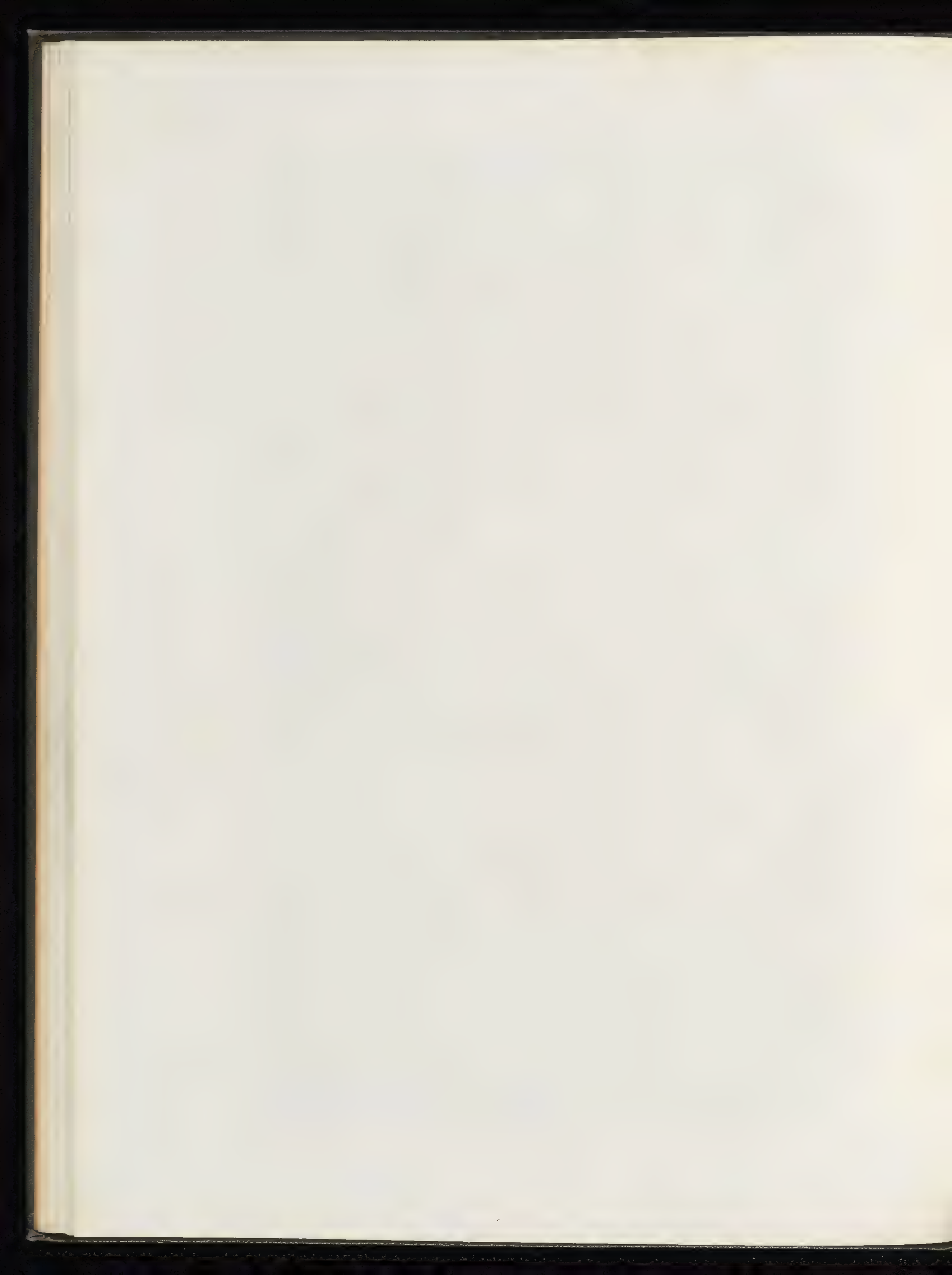
Von den Baumeistern Viktor Krause und Kleophas Hollmann.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Entwurf für eine Gruft.

Vom Bildhauer Franz Metzner, k. k. Professor.

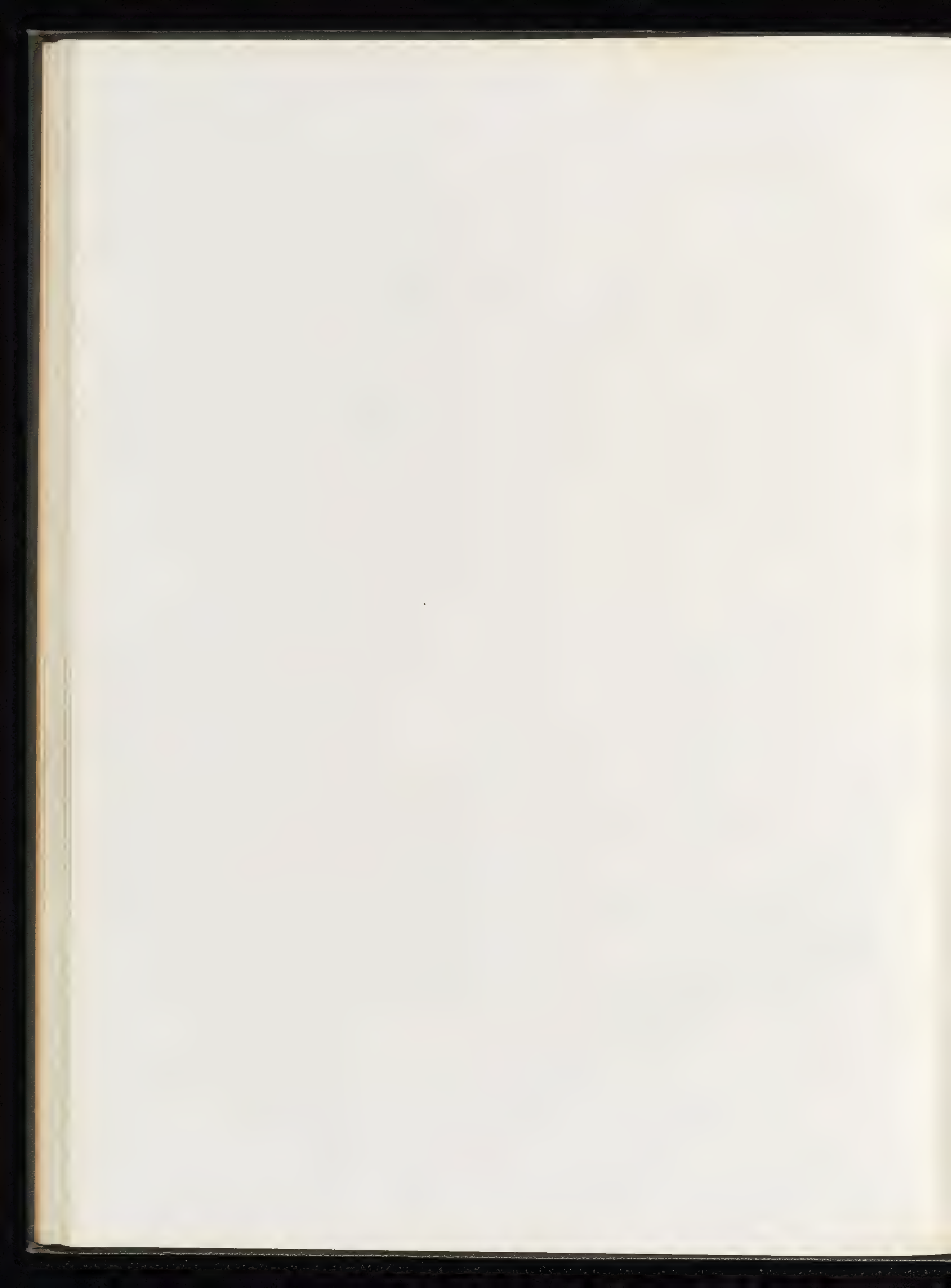




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Aus Steyr a. d. Enns.

Originalaufnahmen von Oskar Grüner, akad. Maler.







Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Cottage-Anlage in Preßburg, Justilände.

Erbaut von Zimmermeister Anton Durvay in Preßburg, nach den Plänen des Architekten k. k. Baurates Ludwig Baumann in Wien.

Die Gebäude sind teils freistehend, teils angebaut, bestehen aus Keller, Parterre, I. und II. Stock und Mansardetage. Jede Etage enthält eine Wohnung aus Vorzimmer, Küche, drei Zimmern, Kabinet, Badzimmer, Speise und Klosett. Die Straßen sind von der Kommune Preßburg angelegt, kanalisiert und mit Gas beleuchtet. Verbaute Fläche pro Villa 180 bis 260 Quadratmeter.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Cottage-Anlage in Preßburg.

Erbaut vom Zimmermeister Anton Durvay in Preßburg, nach den Plänen des Architekten k. k. Baurates Ludwig Baumann in Wien.





Verlag von Anton Schroll & Co.. Wien.

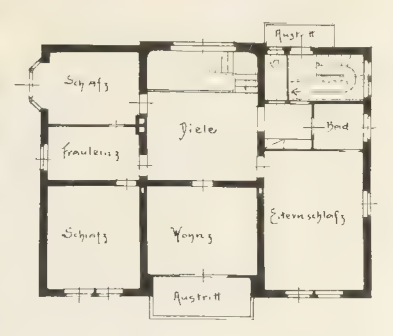
Cottage-Anlage in Preßburg.

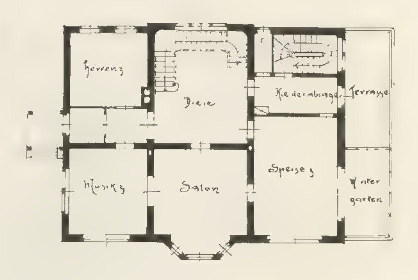
Erbaut vom Zimmermeister Anton Durvay in Preßburg, nach den Plänen des Architekten k. k. Baurates Ludwig Baumann in Wien.

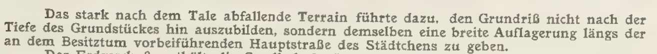












Das stark nach dem Tale abfallende Terrain führte dazu, den Grundriß nicht nach der Tiefe des Grundstückes hin auszubilden, sondern demselben eine breite Auflagerung längs der an dem Besitztum vorbeiführenden Hauptstraße des Städtchens zu geben.

Das Erdgeschoß enthält die Gesellschaftsräume, während im Obergeschoß die Wohn- und Schlafräume untergebracht sind.

Besonderer Wert wurde im Innern neben dem Salon und dem Musikzimmer der Ausschmückung der Diele beigelegt. Für das Holzwerk derselben, sowie für die reich mit Bildhauerarbeit versehene Treppe kam geräuchertes Eichenholz zur Verwendung. Einen gut wirkenden Gegensatz hierzu bilden die glatt geputzten in einem Ton gehaltenen Wand- und Deckenflächen, die mit Ziermalerei versehen sind.

Die Dielenfenster erhielten reiche Buntverglasung, ebenso die Oberlichte der Türen, welche von der Diele zu den Gesellschaftsräumen führen.

Für die Dienerschaft wurde eine zweite Treppe angeordnet, die vom Keller aus zum Dachgeschoß führt. Dieselbe vermittelt auch durch einen Nebeneingang den Zutritt der Lieferanten zum Kellergeschoß, in welchem Küche und Wirtschaftsräume untergebracht sind.

Die Beheizung erfolgt durch eine Niederdruck-Dampfheizung.

Da das Haus landschaftlich herrlich gelegen ist, wurde dafür Sorge getragen, daß durch Anordnung zahlreicher Terrassen, Austritte und Erker nach allen Seiten hin die schöne Landschaft genossen werden kann.

Der Sockel des Landhauses wurde aus dem ortsüblichen Bruchsteinmaterial, die Pfeiler und Umfassungen der Fenster und Haustüre aus Sandstein vom Siebengebirge hergestellt. Die Fassadenflächen wurden glatt ohne jedes Profil geputzt.

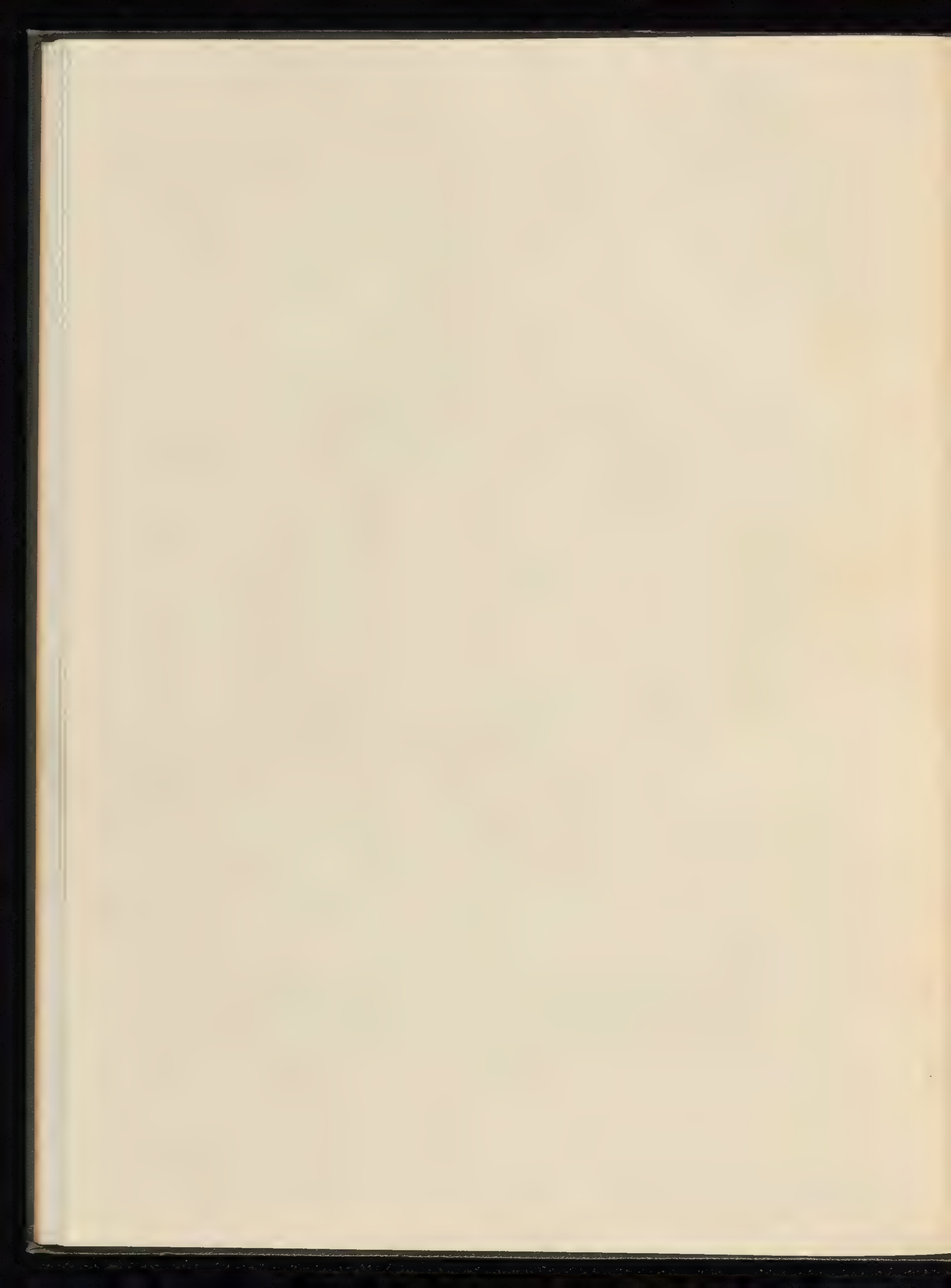
Landhaus F. W. Siebel in Gummersbach.

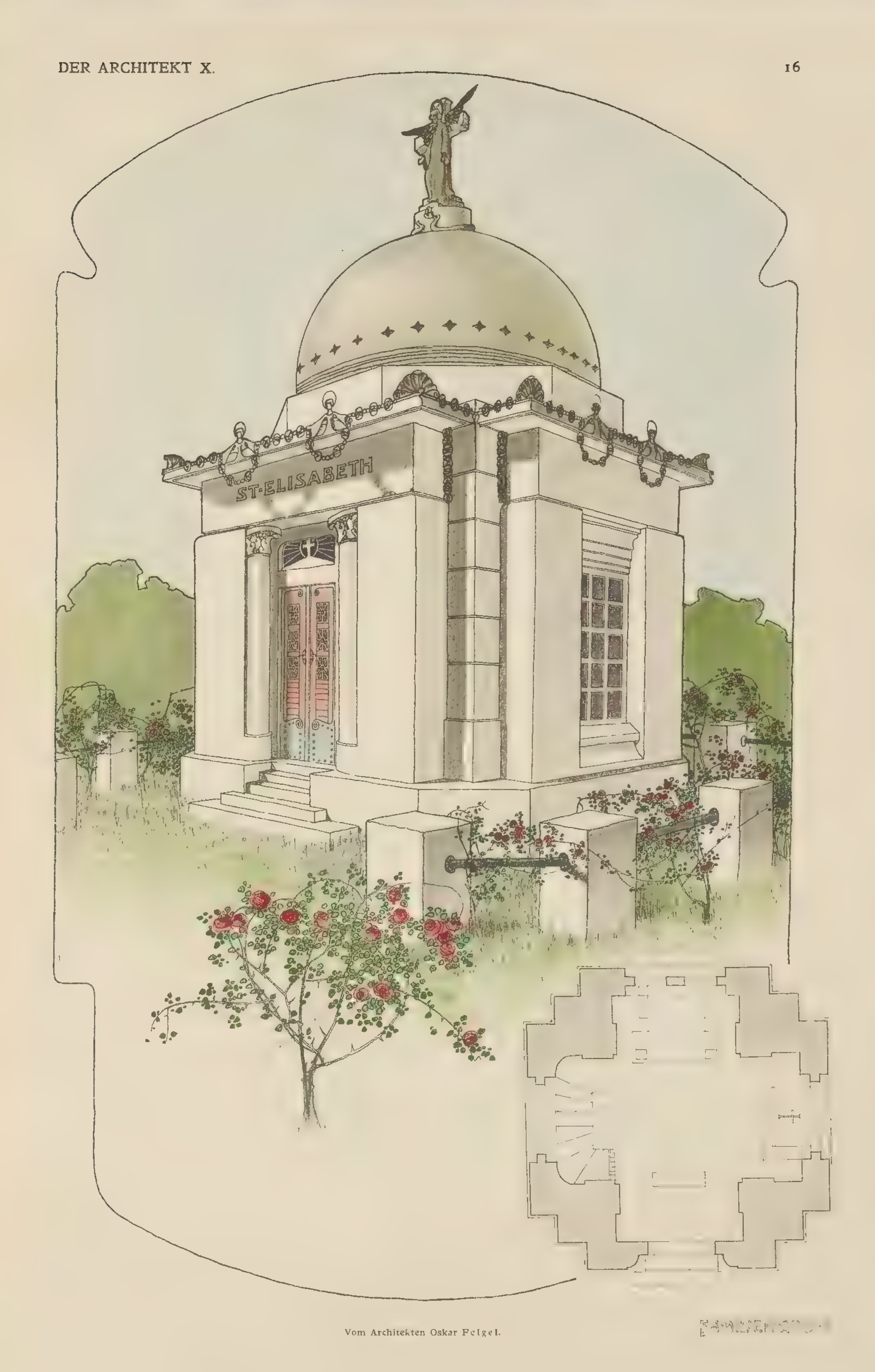
Erbaut von den Architekten Ziesel & Friederich in Köln.



Vom Architekten Max H. Joli.

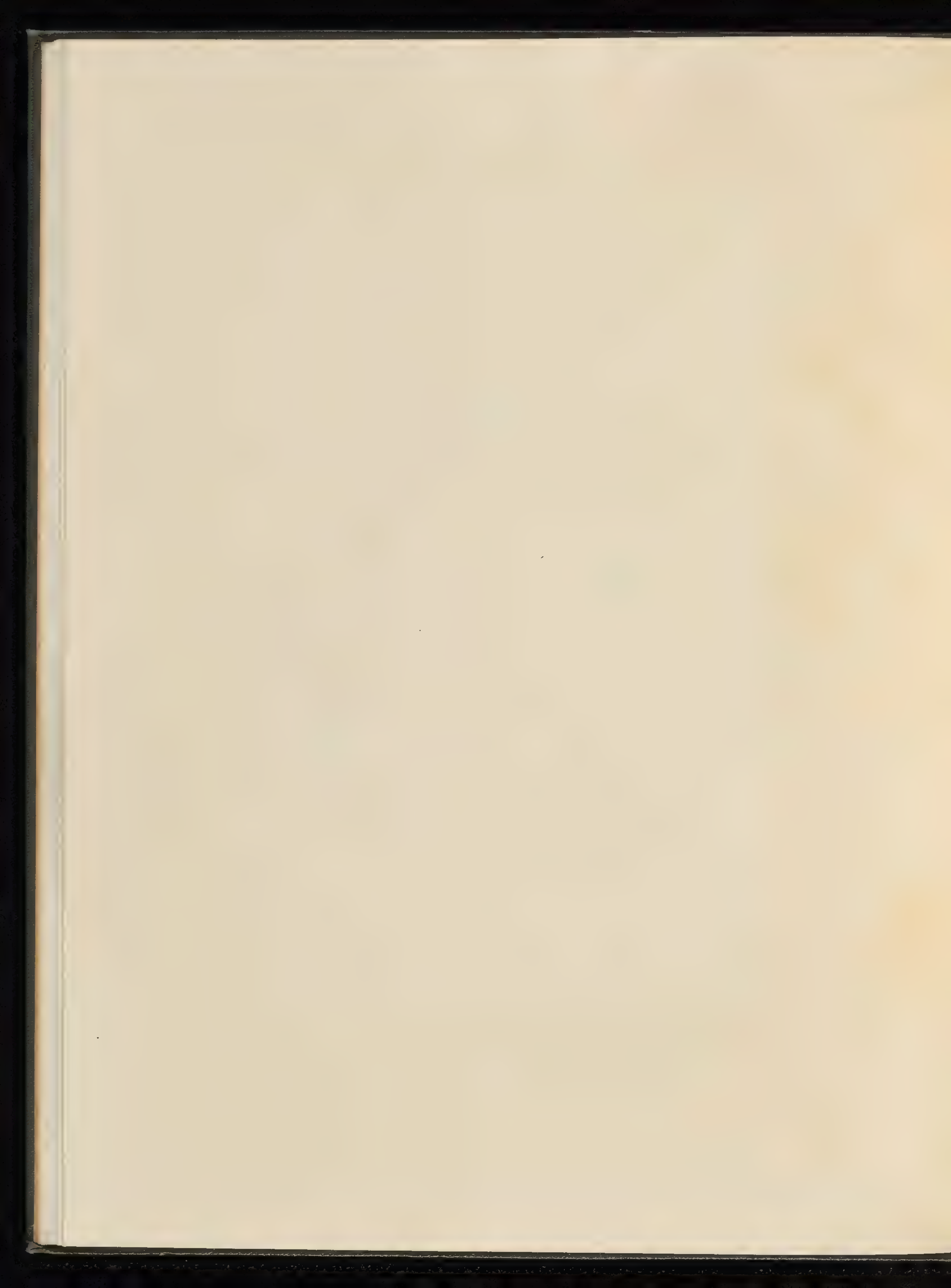
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





Vom Architekten Oskar Felgel.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

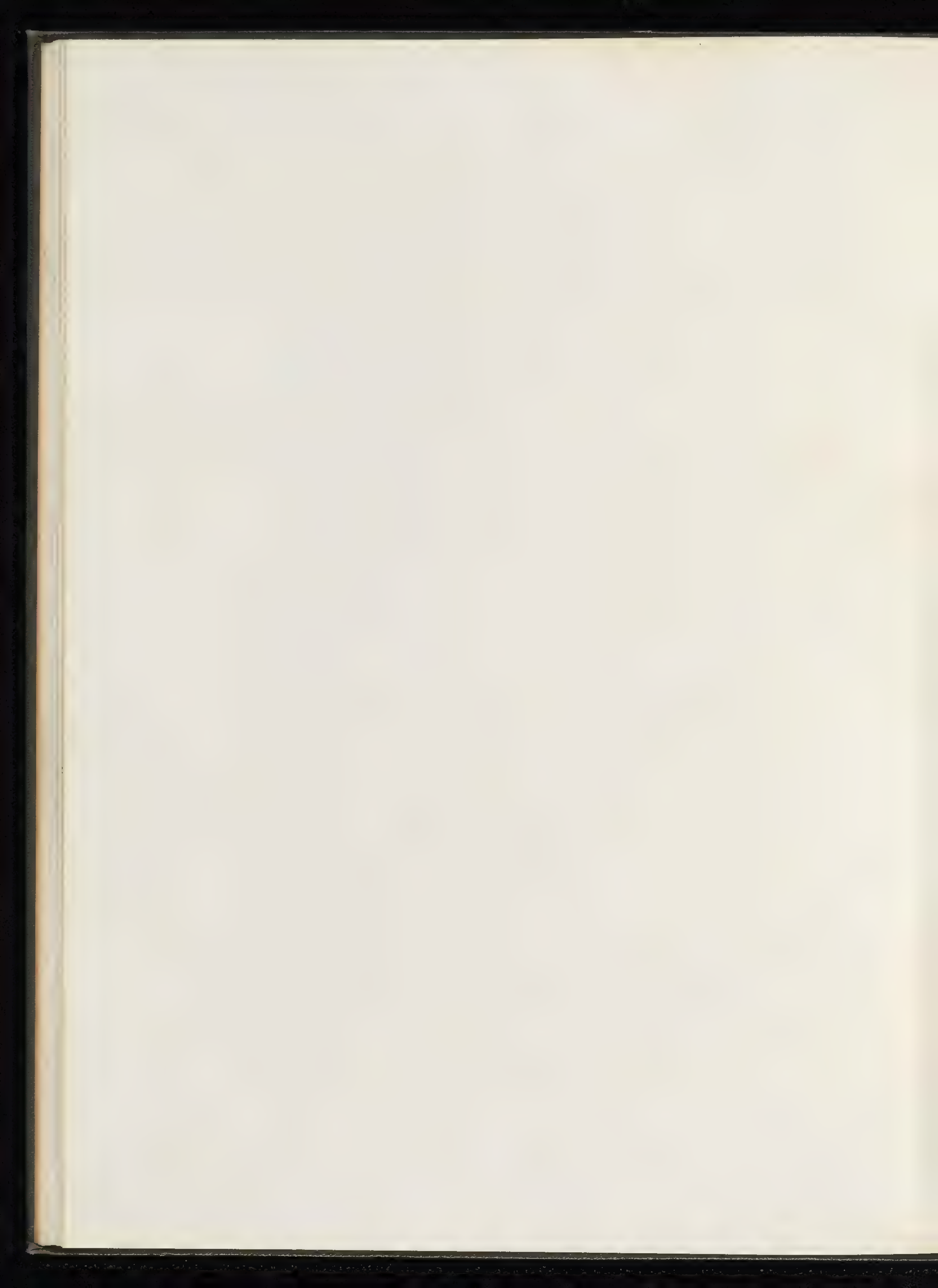




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Familiengruft.

Von den Architekten O. und E. Felgel.

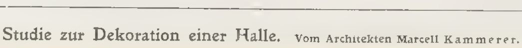






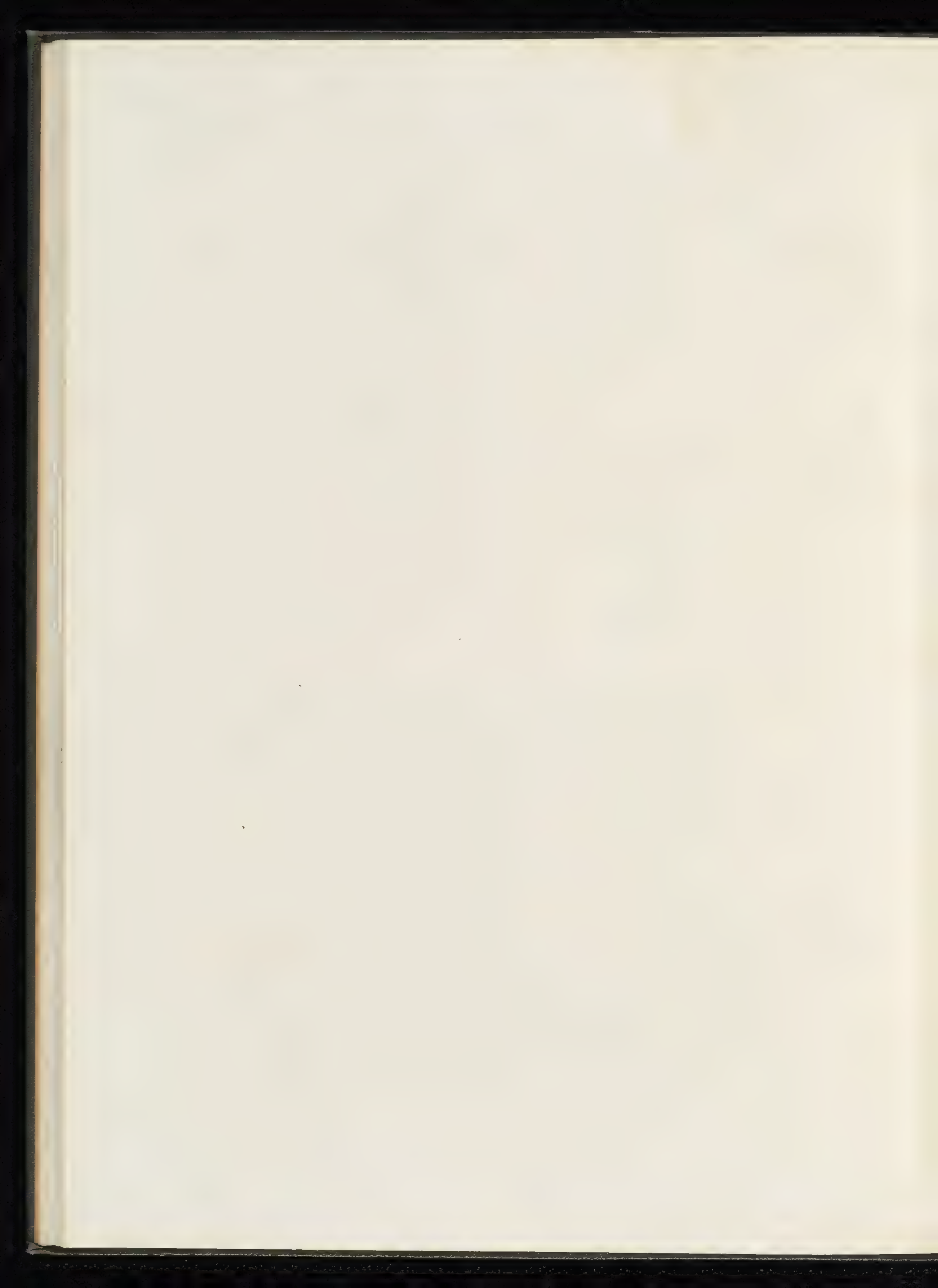


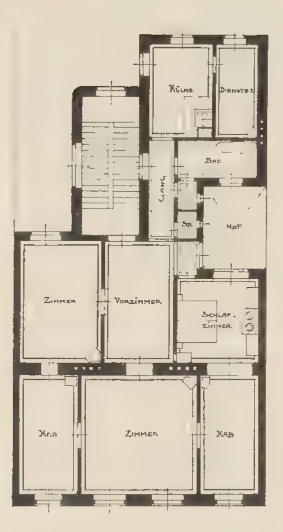


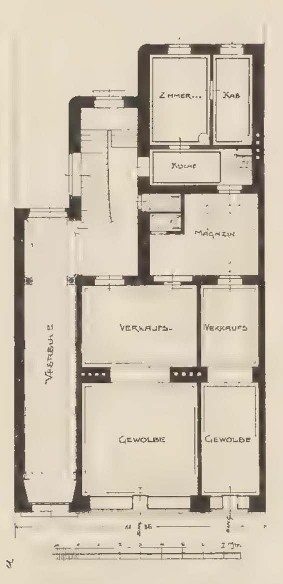



Studie zur Dekoration einer Halle. Vom Architekten Marcell Kammerer.

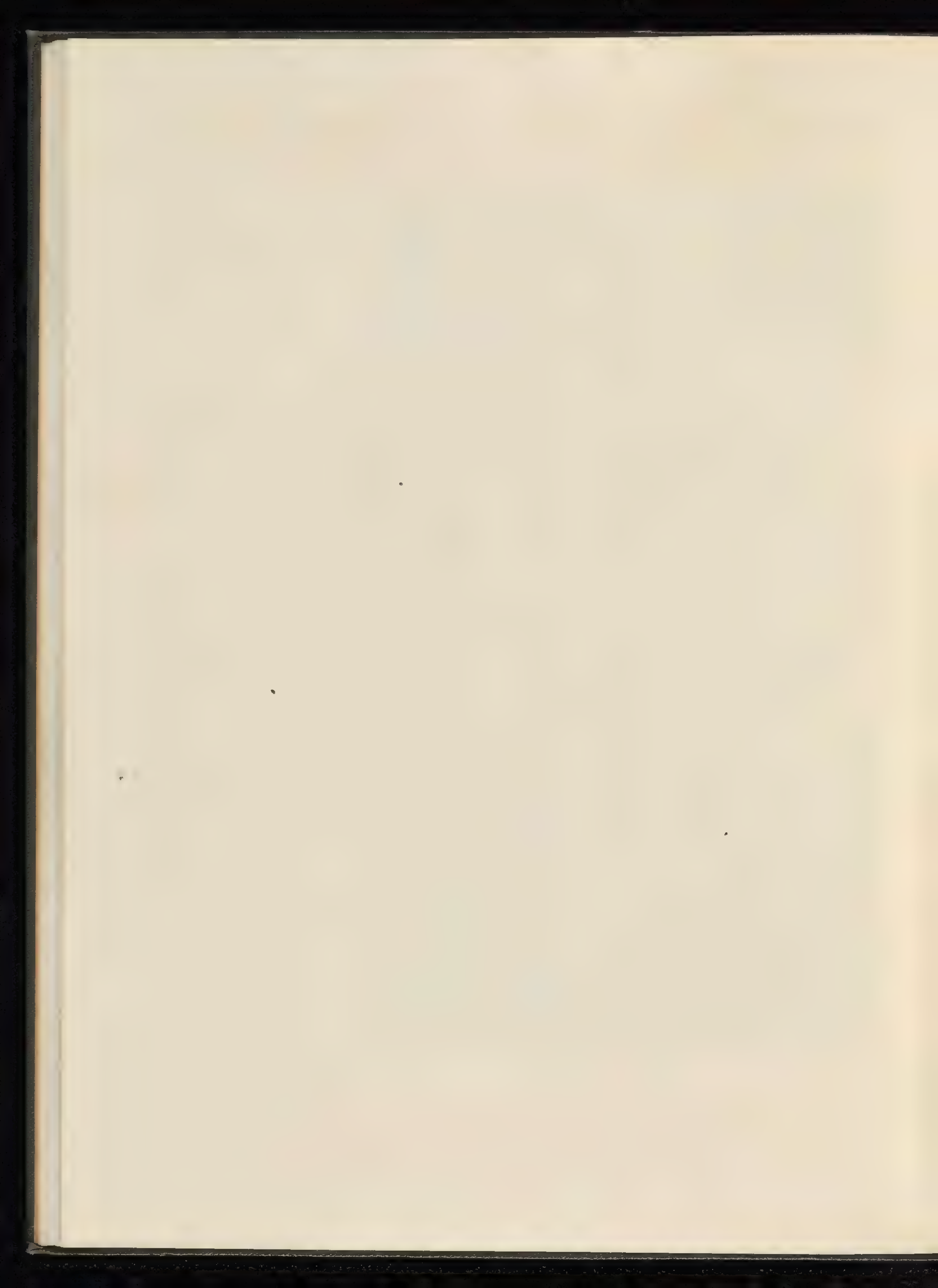
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.







Entwurf vom Architekten
Karl Grünanger.

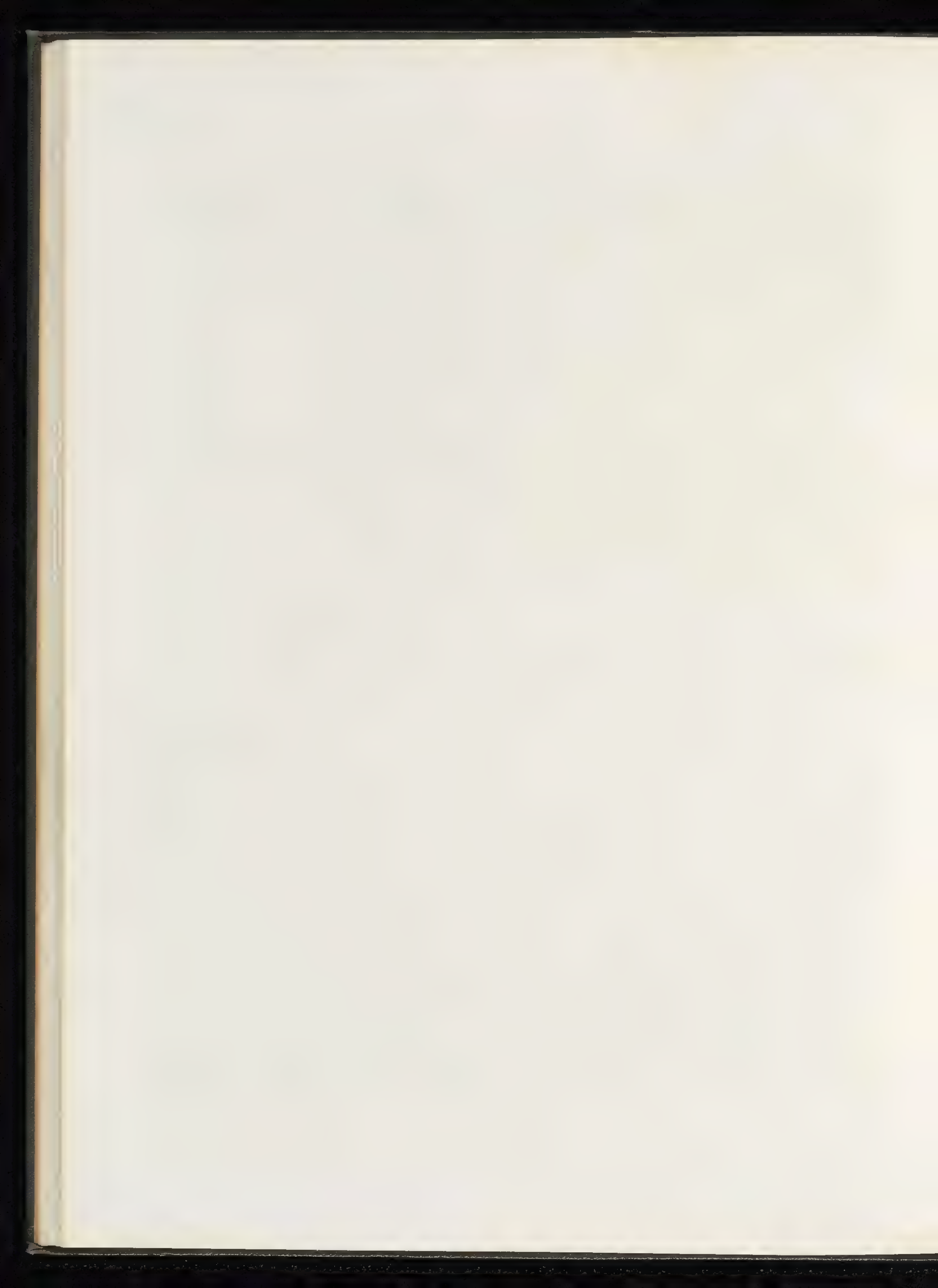




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Vestibül in Wien, VI. Gumpendorferstraße.

Vom Architekten Hans Prutscher.





Wohn- und Geschäftshaus.

Wien, I. Fleischmarkt 20, Postgasse 15.

Erbaut im Jahre 1902 durch die Wiener Bau-Gesellschaft nach den Plänen ihres Chef-Architekten Theodor Bach. — Das Haus erhebt sich auf einer der drei Bauparzellen, welche durch die Demolierung der Häusergruppe entstanden sind, welcher das alte Hotel „Stadt London" angehört hatte. Der im Gesamtbilde und im Detail dargestellte Fassadenteil bildet die Ecke des Fleischmarktes und der Postgasse und wird nach Demolierung des Hauptpostgebäudes den Abschluß eines Straßenzuges bilden, der von dem vor der Aspernbrücke geplanten Platze in der Richtung nach dem Stephansturme führen wird. Da im Zuge dieser Straße von der Brücke aus der Turmhelm des Stephansdomes sichtbar werden wird, wurde von der Anordnung eines Aufbaues in Kuppel- oder Mansardeform, der den Blick auf den Turmhelm gedeckt haben würde, abgesehen und getrachtet, der Gebäudeecke eine klare und bedeutsame Fernwirkung durch die Schaffung eines einheitlichen, großen Fassademotivs zu sichern. — Die Gemeinde Wien hatte in richtiger Erkenntnis der Wichtigkeit einer ästhetisch befriedigenden Gestaltung des einstens entstehenden Fernbildes bereits beim Verkaufe der Baustelle die Erteilung des Baukonsenses von der Vorlage und Genehmigung einer Detailzeichnung für diese Eckausbildung der Fassade abhängig gemacht. Es wäre lebhaft zu begrüßen, wenn die Gemeinde — wie in dem vorliegenden Falle — auf die Gestaltung aller Objekte, welche an hervorragenden, für die Entwicklung des Stadtbildes wichtigen Punkten errichtet werden sollen, einen Einfluß nehmen würde, der — wenn in richtiger Weise geltend gemacht — zur Gewinnung schöner Städtebilder wesentlich beitragen könnte.

Das dargestellte Gebäude enthält im Erdgeschosse Restaurations- und Kaffeehauslokalitäten und Geschäftsräume, welche mit dem ebenfalls Geschäftszwecken dienenden Mezzanin verbunden sind. Die vier Obergeschosse sind der Aufnahme von je drei Wohnungen gewidmet. Das Ausmaß der Bauparzelle beträgt 637 m^2, jenes der verbauten Fläche 519·8 m^2.

Vom Architekten Theodor Bach.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wohn- und Geschäftshaus

Wien, I. Fleischmarkt 20, Postgasse 15.

Erbaut im Jahre 1902 durch die Wiener Bau-Gesellschaft nach den Plänen des Chef-Architekten Theodor Bach.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wohn- und Geschäftshaus

Wien, I. Wipplingerstraße 12.

Erbaut im Jahre 1901 durch die Wiener Bau-Gesellschaft nach dem Entwurfe des Chef-Architekten Theodor Bach.

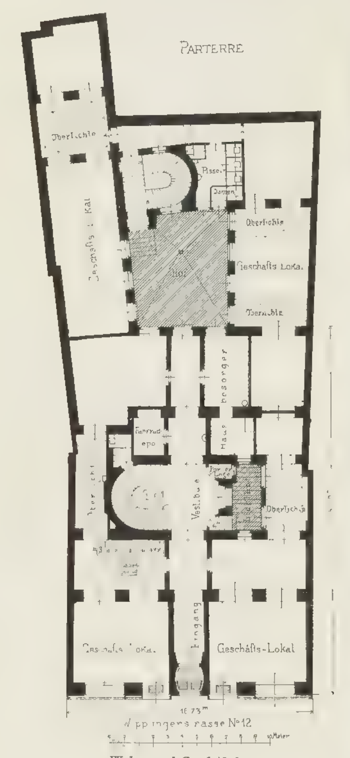


Wohn- und Geschäftshaus
Wien, I. Fleischmarkt 20, Postgasse 15.

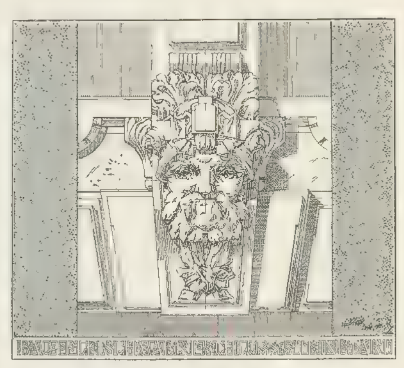

Wechselstube des Wiener Bank-Vereines.
Wien, I. Herrengasse 10.
Entworfen vom Chef-Architekten Theodor Bach der Wiener Bau-Gesellschaft, ausgeführt von der Firma Gratzls Nachfolger.

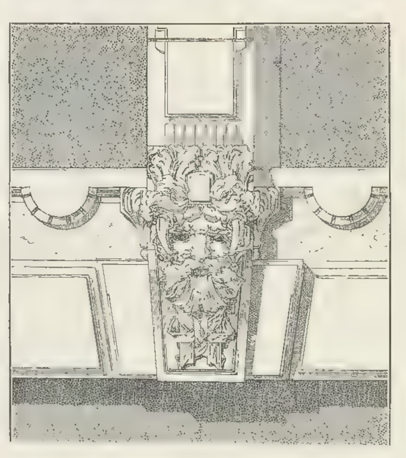


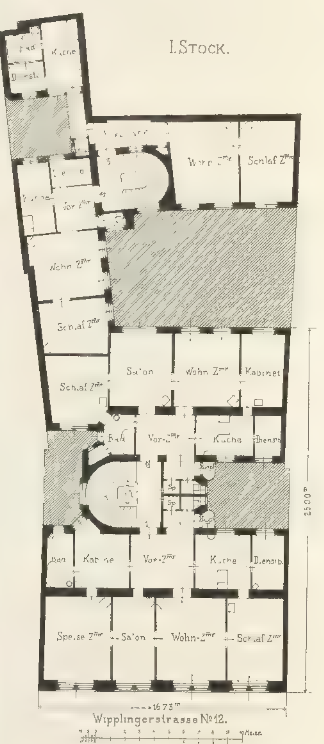
Wohn- und Geschäftshaus
Wien, I. Fleischmarkt 20, Postgasse 15.



Wohn- und Geschäftshaus
Wien, I. Wipplingerstraße 12.







Wohn- und Geschäftshaus
Wien, I. Wipplingerstraße 12.

Wohn- und Geschäftshaus.

Wien, I. Wipplingerstraße 12.

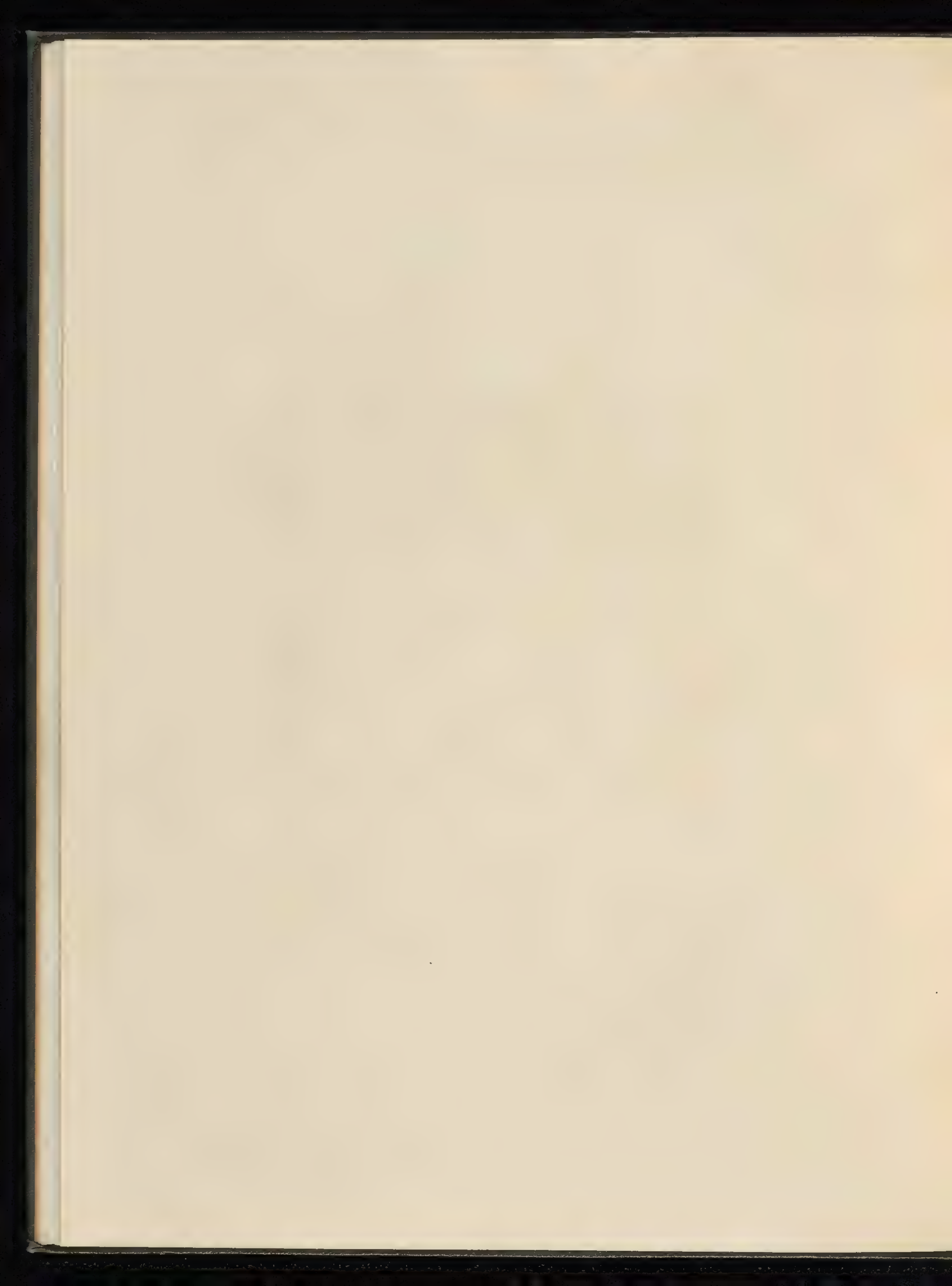
Durch diesen im Jahre 1901 durch die Wiener Bau-Gesellschaft nach dem Entwurfe des Chef-Architekten Theod. Bach erfolgten Neubau wurde das letzte bedeutende Verkehrshindernis im Zuge der Wipplingerstraße beseitigt. - Bei der Planung des Grundrisses mußte auf die möglichste Ausnützung jenes Teiles des Bauplatzes Wert gelegt werden, welchem der Vorteil der 18jährigen Steuerfreiheit zukommt, und es wurde demnach der Haupthof des Gebäudes hinter die durch die Tiefe von 25 *m* bestimmte Grenzlinie verlegt. - Das Haus enthält im Souterrain, Erdgeschosse und Mezzanin Geschäftsräume, in den Obergeschossen je 4—5 Wohnungen.

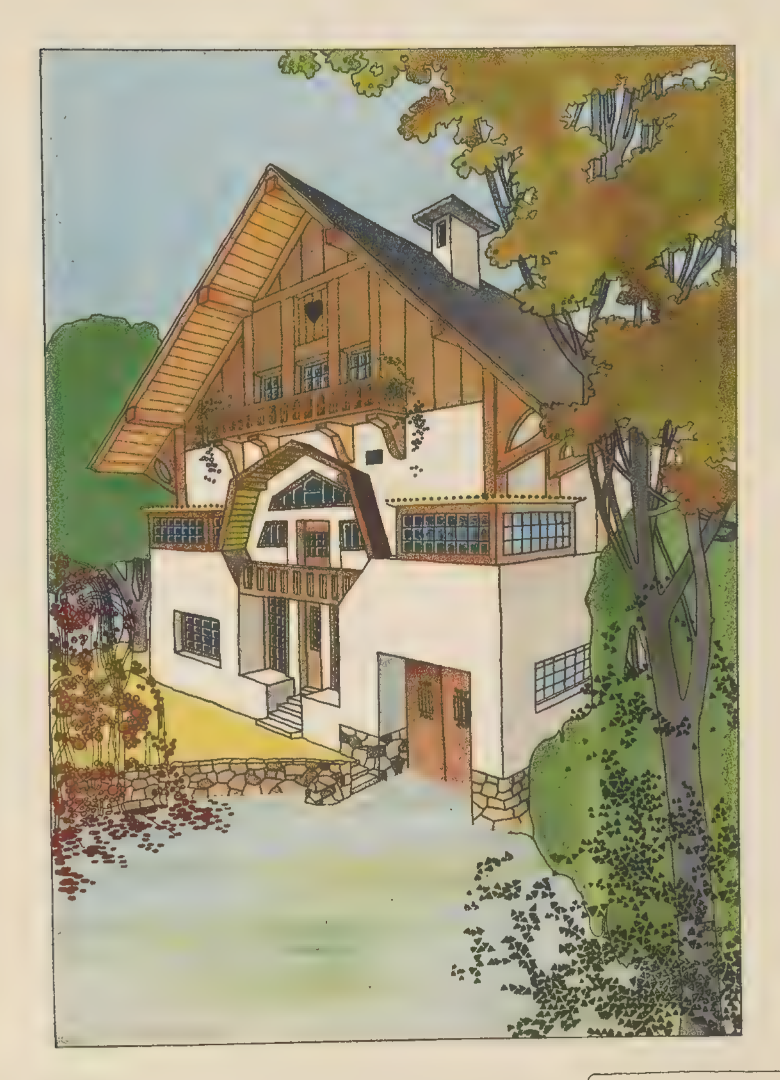
Die Fassade ist bei reichlicher Verwendung von Graustein für den durchbrochenen Giebel und von poliertem Salzburger Marmor für die toskanischen Pilaster des zweiten und dritten Stockes in Putz ausgeführt. Die durch die Grundrißgestaltung bedingte Vierteilung der Fassade lud zu verschiedenartiger Ausbildung des bildhauerischen Schmuckes ein. Für die in den Parapeten des zweiten Stockes angeordneten Kränze wurden — die vier Jahreszeiten darstellend — ein Blüten-, ein Ähren-, ein Früchte- und ein Tannenreisigkranz gewählt. Das Motiv der Jahreszeiten wird auch durch die vier, die obere Endigung der Parterrepfeiler bildenden weiblichen Köpfe versinnbildlicht.

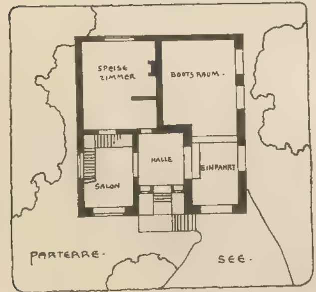
Bei einem Gesamtausmaß der Baustelle von 720 m^2 sind 562·75 m^2 verbaut, so daß das Ausmaß der Höhe 21·8 % der Bauarea beträgt.



Vom Architekten Max H Joli.

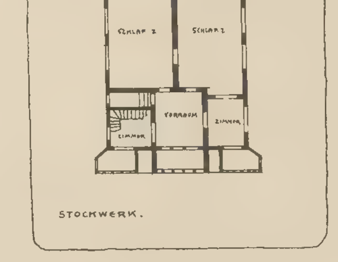




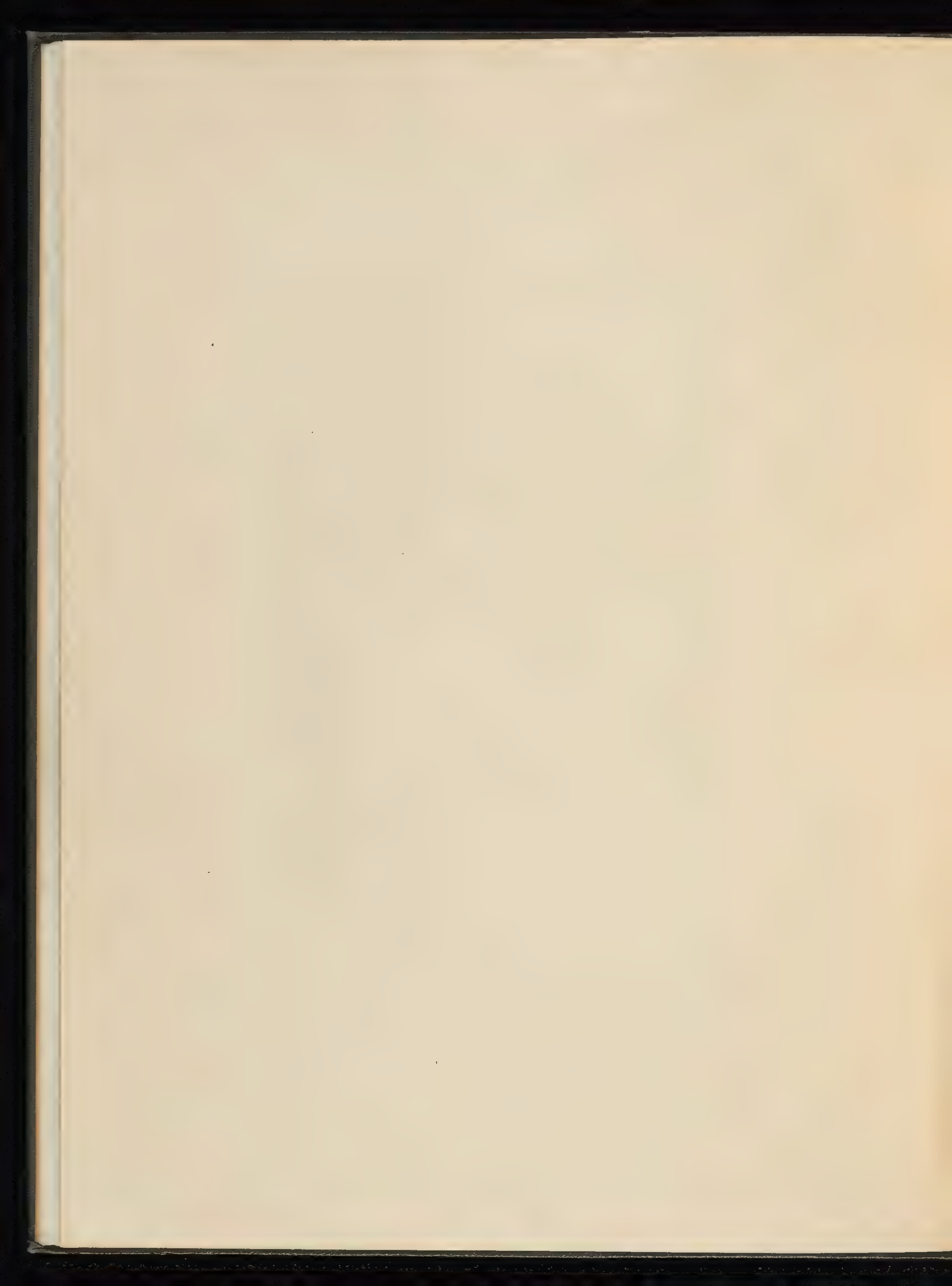


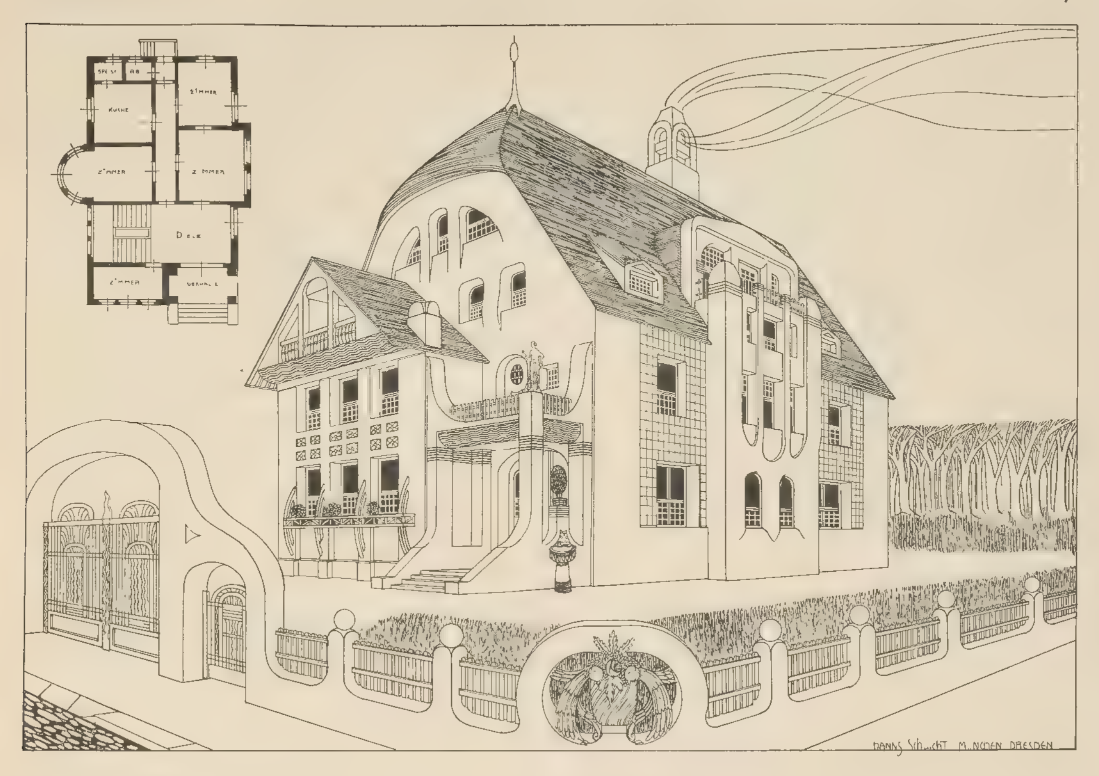
Entwurf zu einem Bootshause.

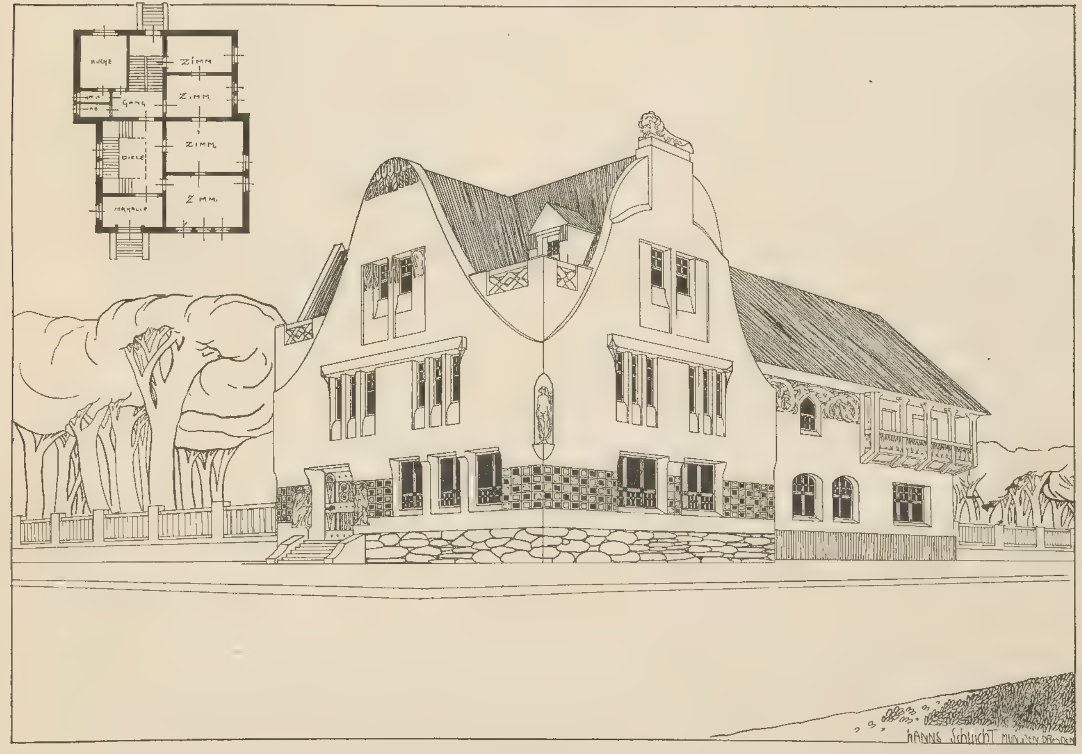
Von den Architekten O. und E. Felgel.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien



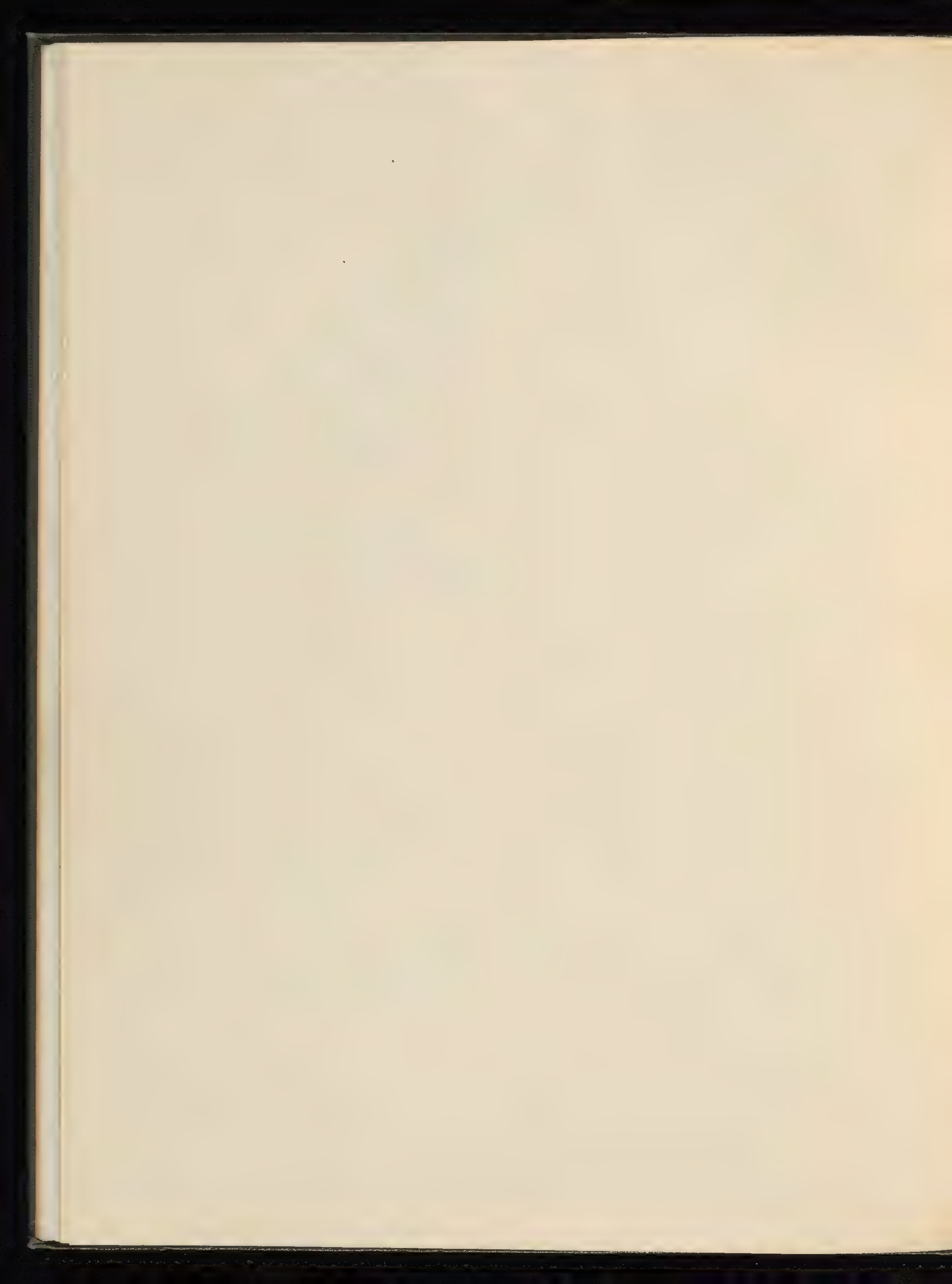


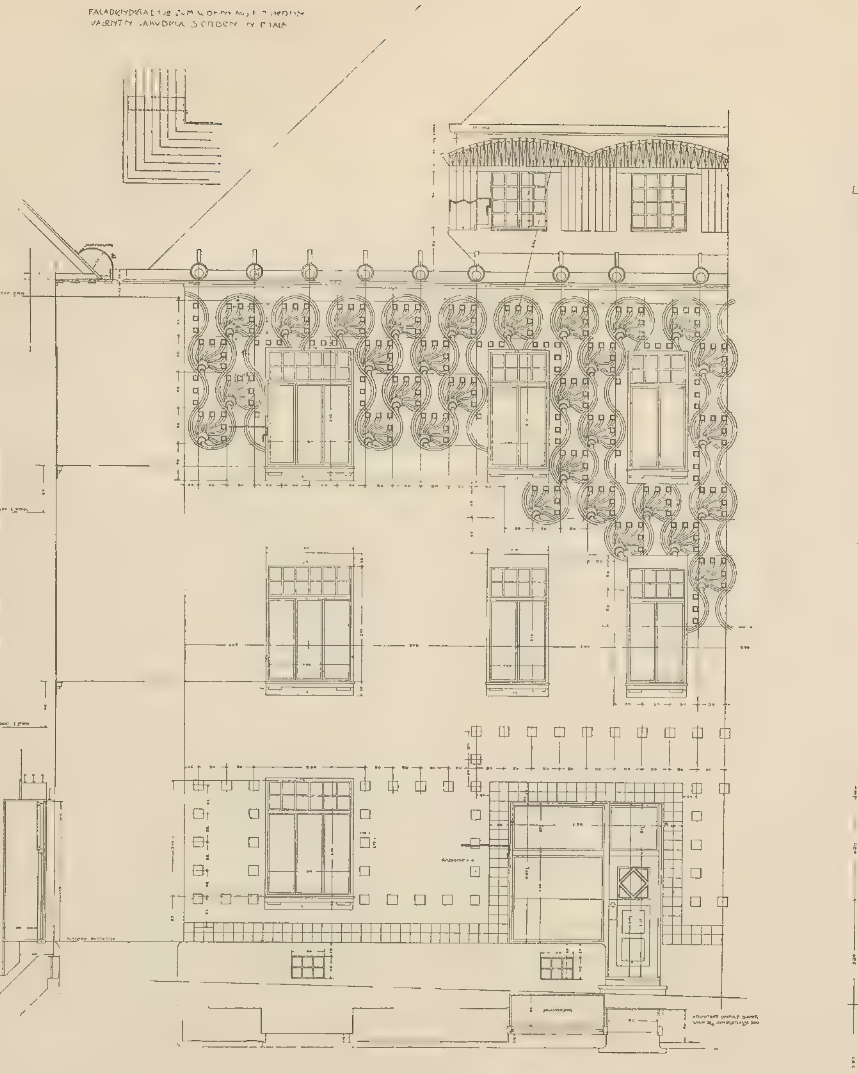


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Landhäuser.

Entwürfe vom Architekten Hanns Schlicht.

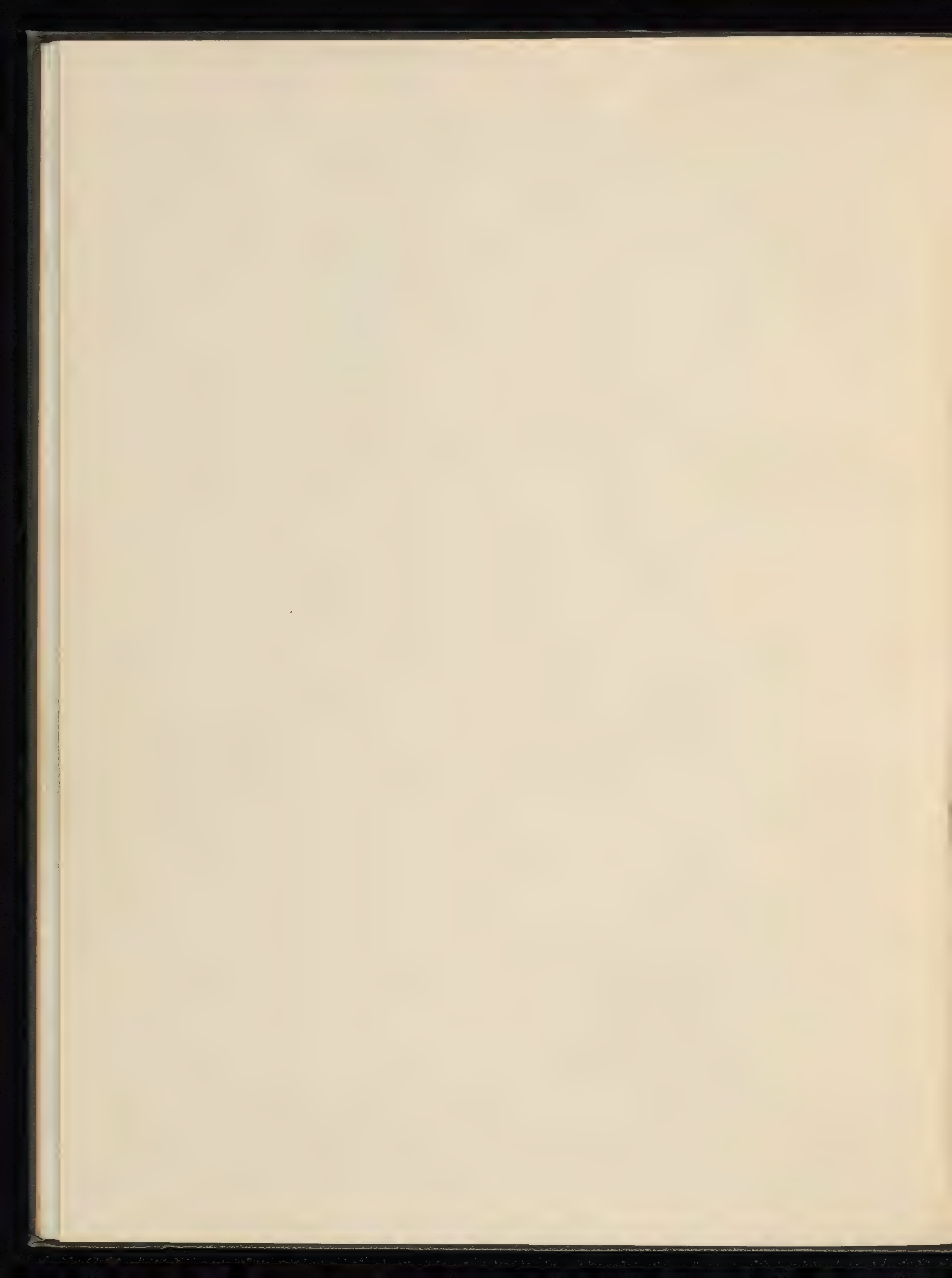


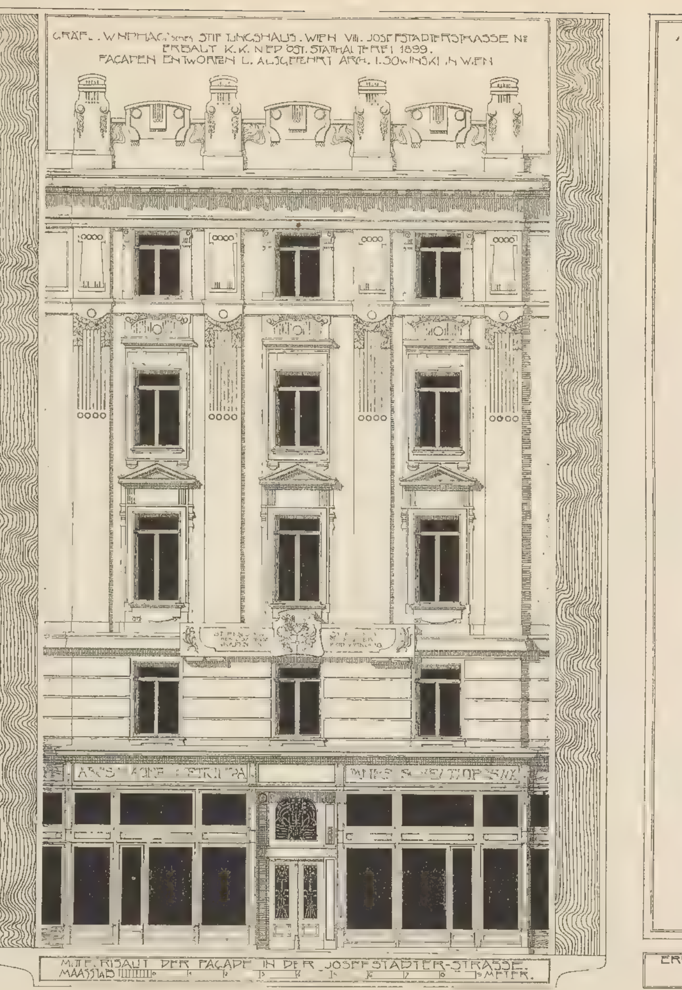


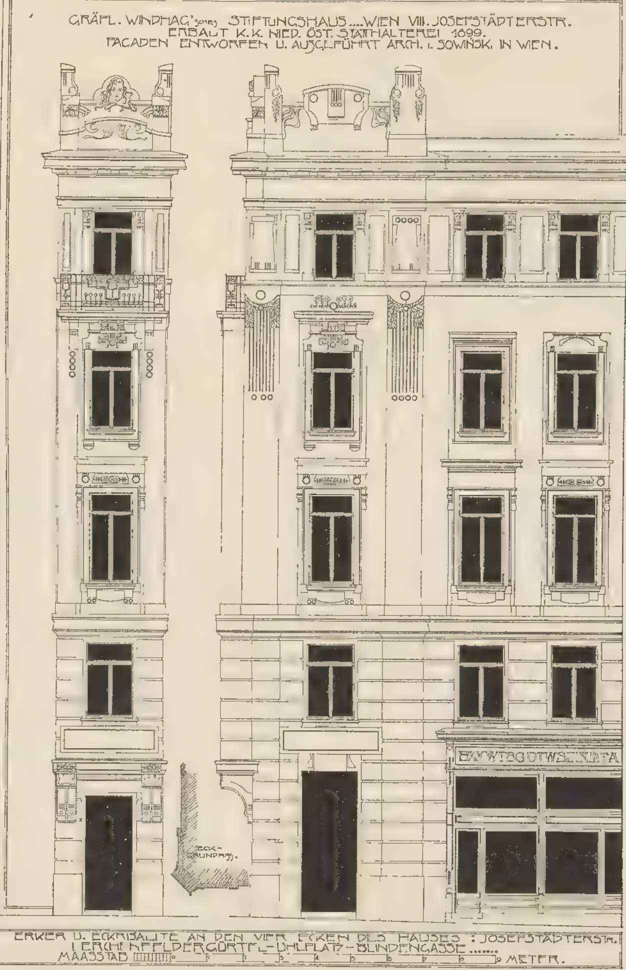
Entwurf vom Architekten Leopold Bauer.

SEITENFACADE ZUM WOHNHAUS FÜR HERRN VALENTIN JAKUBECKI'S ERBEN IN BIALA

VORDERFACADE ZUM WOHNHAUS FÜR HERRN VALENTIN JAKUBECKI'S ERBEN IN BIALA







Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Vom Architekten J. Sowinski.

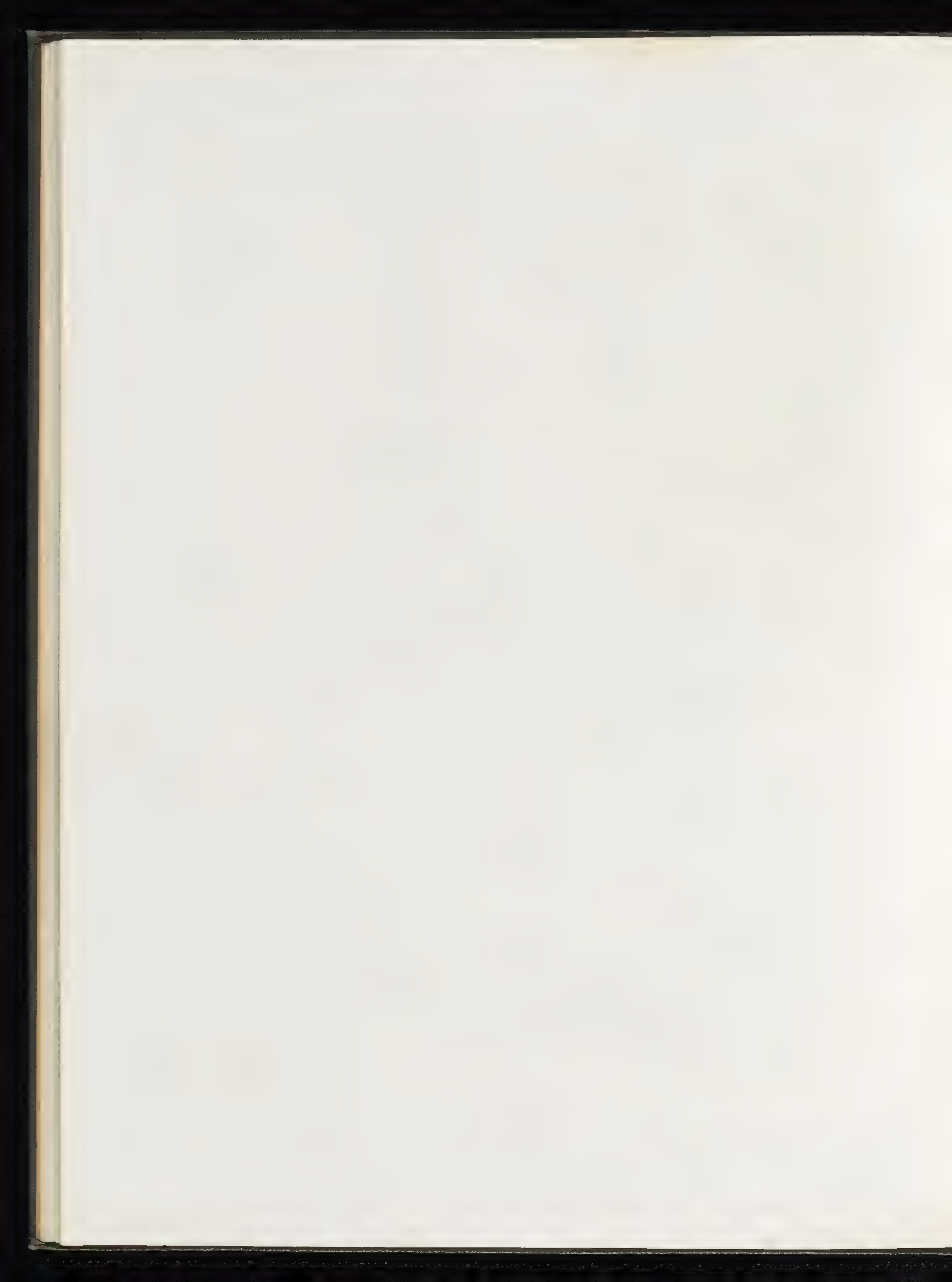




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Die restaurierte Miroutzkirche in Suczawa.

Vom Architekten k. k. Regierungsrat Karl A. Romstorfer.





Monumentalbrunnen zur Erinnerung an die Vereinigung der Stadt Essen mit Preußen durch die Krone. Entwurf von Prof. Franz Metzner.

Schöne Brunnen.

Von Josef Aug. Lux.

Kein Platz ist einsam, wo ein Brunnen rauscht. Die Landschaft wird lebendig, wenn ein Wässerlein plaudert und die Wanderung kurzweilig. Auch in der Stadt ist das Wasser ein belebendes Element. Hier hat sich die Kunst seiner bemächtigt, um die Wirkungskraft zu steigern. Brunnen sind fast die einzigen architektonischen Denkmäler, welche die Städte einst besaßen. Das haben die alten Städtebauer gut verstanden. Brunnen, die man in alten Städten oder Stadtteilen erblickt, sind ein Labsal nicht nur für den Durstigen. Die rhythmische Monotonie des strömenden Wassers gleicht die disharmonischen Straßengeräusche aus. Sie webt ein feines, gleichmaschiges Tonnetz durch den zerstückten und abgerissenen Lärm, bindet und verebnet, nimmt seine Härten und trägt ihn im ruhigen Flusse, gebändigt und besänftigt, fort. Und sinkt die Stille der Nacht auf den Stadtplatz herab, dann tönt sie wie sanfte, einlullende Musik. Der Stille nimmt sie das Bange, Atembeklemmende, die Erstorbenheit. Urweltslieder sind es, die jedem Brunnen entsteigen, ein Rauschen, das schon im Anfang der Welt dasselbe war. Eine Welt homerischer Stimmungen erwacht, Böcklinsche Bilder, wenn man will, inmitten kleinstädtischer Philisterei. Die Stimme des Meeres, der großen Mutter, lebt in dem kleinen Wasserstrahl, tönt nach, ein fernes Echo des Meeres, das nach Thales von Milet, dem Ahnherrn unserer Philosophie, der Urgrund aller Dinge war. Der Mensch schaut darin sein eigenes Symbol. Beide sind verschwiegenes Nebelheim. Man kennt nicht die verborgenen Wunder des allumfließenden Wassers, kein Blick durchdringt alle Tiefen der Seele, so streng und tief hüten beide ihre Geheimnisse. Ein Abgrund sind sie, oft ein grauenvoller Abgrund. Jeder Brunnen umschließt ein solches Symbol. Und aus der Tiefe des rauschenden Brunnens steigen alle rätselhaften, wundersamen Gestalten, mit denen die wunderschaffende Phantasie das Wasser belebt hat, empor und sind Stein geworden, oberhalb des Brunnenrandes. Und edle Plastik. Und wie das Gras zwischen den Steinstufen sprießte, blühte unvermerkt und ungerufen das Volkslied hervor. „Am Brunnen vor dem Tore — — —.“ Da war einst der gesellige Sammelpunkt der Stadt und unter dem Rauschen des Wassers ward der Klatsch gepflegt. Und die Kinder der Dienstbarkeit kamen mit Kannen und Krügen und in das Plätschern mischte sich lautes Gelächter. Aber wenn es still ward und einsam, schlich, oft ein Gretchen, mühselig und beladen, und jammerte vor dem Brunnen: „Wie konnt ich sonst so tapfer schmälen — — —.“ Und manche Träne rollt ins Becken, ein Tropfen unter Millionen von anderen, nur ein wenig salziger als die Brüder und steigt zum Himmel empor als lichte Wolke und sinkt nieder in den Schoß des Meeres, wo sie mit unzählbaren anderen Tropfen in unendlicher Klage aufrauscht, scheu und wild, als ob alle Tränen der Welt da gesammelt wären und alles Weh zusammenklänge. Oh Mensch! Alle Brunnen sind davon voll, und aus der Tiefe tönt es wie eine versunkene Glocke. Wie das Wasser zieht! Neigt man sich über den Rand, nur die heißen Lippen zu netzen, erschaut man sein eigenes Bild. In allen Dingen erkennen wir gerne unsere Züge. So zu sehen ist eben Menschenart. Alle Kunst wurzelt darin. Vermenschlichen will sie die außermenschliche Natur, das ist ihr Sinn. Am Brunnen besonders wird es offenbar. Ein Naturelement hat sie zu fassen, und was hat sie da nicht alles getan! Geht man durch irgend eine alte Stadt oder einen alten Stadtteil, so steht man oftmals still im Banne eines solchen edlen Gebildes. Die neuen Stadtteile entbehren eines derartigen Schmuckes. Das wäre den Stadtvätern zu sagen, und alle schönen Möglichkeiten wären ihnen ans Herz zu legen, die sich bei der

Betrachtung der Sache erschließen. Ist diese Sache bloßer Schmuck? Ei, da wäre wegen des Aufwandes manches Bedenken zu erheben. In der Tat aber ist sie zugleich eine hygienische Notwendigkeit, die nur deshalb nicht erörtert wird, weil sie ohnehin gerne eingesehen wird.

Wir haben also das Glück, die Angelegenheit rein künstlerisch betrachten zu dürfen. Steht der Künstler vor der Aufgabe, so erschließen sich ihm tausend verlockende Wege. Alle Geister haben ihm vorgeleuchtet, alle Kulturen, bis ins graue Altertum hinein. Unerschöpflich sind die Gestaltungsmöglichkeiten, die das strömende, rinnende, spritzende oder ruhende Wasser darbietet. Die Phantasie aller Völker und aller Zeiten hat dem Meißel des Bildners vorgearbeitet und eine Märchenpracht erschlossen, vor der die schönheitsuchende Seele erschauern muß. Aber alle Wege, die in die Schatzkammer der Überlieferung führen, sind schon begangen worden. Viele dieser Wege sind sogar schon unzählige Male begangen worden und werden es immer wieder. Fast überall arbeitete der Meißel dem Liede nach, folgte die plastische Verkörperung dem rein dichterischen Gebilde. Der suchende Künstler mag die Argonautenfahrt versuchen, er mag die Griechenmeere durchqueren und alle mythologischen Bewohner der Gewässer bis zur fernsten Quellennymphe im Hirtenreiche Arkadiens aufsuchen und sich ihre Legenden erzählen lassen. Er mag sich aus der Heiterkeit des griechischen Götterhimmels in das Niflheim der Nibelungen begeben, oder, wenn es ihn gelüstet, den Ritt ins alte romantische Land unternehmen, den deutschen Zauberwald erforschen und bei den Undinen und anderen Kindern des feuchten Elements sein Glück probieren. Aber er glaube nicht, daß er der erste sei. Und sei es der seltsamste und köstlichste Stoff — in irgend einer Stadt steht ein Brunnen, wo er sicherlich verwendet ist. Aber was liegt daran? Der selbständige Künstler wird jeden Stoff neu und interessant gestalten, denn schließlich ist in der bildenden Kunst die Form das Entscheidende. Könnte es nicht der Fall sein, daß unter den Plastikern Einer kommt, der mit einem Naturgefühl begabt, wie Böcklin oder Segantini, eine Homersche Stimmung hinzaubert, mitten in den Alltag, ursprünglich und neuartig und dennoch nicht über den bekannten Vorstellungskreis hinausgehend? Es könnte ganz gut möglich sein, meine ich. Jede Stadt könnte einen Nibelungenbrunnen haben, und er könnte in jeder Stadt merkwürdig und anziehend sein. In allen Fällen aber würde sehr viel darauf ankommen, daß das Wasser selbst in den Dienst der plastischen Idee gestellt, seiner Natur gemäß behandelt werde, was die Barockkünstler so vortrefflich verstanden haben, von denen die historischen Gärten manches gelungene Werk bis heute bewahren. Denn beim Brunnen und auch beim ornamentalen Brunnen ist das Wasser doch die Hauptsache und die Architektur, die es einfaßt, zusammenhält oder darbietet und die edle Plastik, die das Werk beherrscht, um dem Gedanken des Ganzen einen bestimmten, verdichteten, symbolischen Ausdruck zu geben, sind doch eigentlich hervorgegangen aus dem Wesen dieses Naturelements und dadurch formal bedingt. Brunnen, an denen das Wasser durch Turbinen hervorgetrieben, gepeitscht und mißhandelt wird, so daß man an seiner Erscheinung nicht so sehr seine edle Natur betrachten als vielmehr die Wirkung der Maschine unerquicklich nachfühlen kann, sind unkünstlerisch, mag auch die Plastik für sich allein bedeutend sein. Denn dann ist ein Teil nur Vorwand des anderen, und das Werk zerfällt in zwei Hälften, die kein Ganzes bilden. Man weiß bereits, daß der neue Monumentalbrunnen vor unserem Parlament gemeint ist.

Detail des Monumentalbrunnens. Von Prof. Franz Metzner.

In einem öffentlichen Garten, wo viele Liebespärchen spazieren, glückliche und unglückliche, steht ein anmutiger Brunnen, mitten im Teich, darin sich hoch aus den Binsen ein seltsames Liebespärchen erhebt, ein Triton und eine Nymphe. Die Liebenden, die hier vorüber wandeln, können sich, sofern sie es beachten, an dem satyrischen Widerspiel erfreuen. Auf sie blinzelt der Triton aus dem Schilfe, drückt die geraubte Nymphe, die sich schreiend erwehrt, an sich, und weit im Bogen speiend, höhnt er mit fratzenhaftem Grinsen herab. Was mir an diesem Brunnen bedeutsam ist, das ist der Wasserspeier. Es liegt nichts Widerspruchsvolles oder gar Widerwärtiges darin, daß der Wasserstrahl aus dem Munde schießt, denn das Wasser ist des Tritons eigentliche Heimat. Dagegen wirkt es abstoßend, wenn irgend eine menschliche Figur, die nichts von dieser Amphibiennatur besitzt, als Wasserspeier verwendet wird, wie man es an Brunnen der Neuzeit oftmals vorfindet. Ältere Kunstepochen haben sich vor solchen Mißgriffen wohl gehütet. Die Gotik verwendete Wasserspeier aller Art, aber sie verwendete als Vorbild nur Wesen, deren Lebenselement das Wasser ist, oder sie erfand mit erstaunlicher Phantasie eine ganze Welt von abenteuerlichen Fabelwesen. Tiefe Zusammenhänge müssen sichtbar werden und jedes Kunstwerk soll ein reines Gefäß sein, des leuchtendsten Geistes erfüllt. Oh, ich kann mir denken, daß ein Künstler an allen Schätzen der Überlieferung vorübergehen mag, ohne auch nur einmal das Zauberwort zu sprechen: „Berg Sesam, tu dich auf", daß er lieber in das Wesen der Dinge hinabsteigt, um aus ihm die Form heraufzuholen.

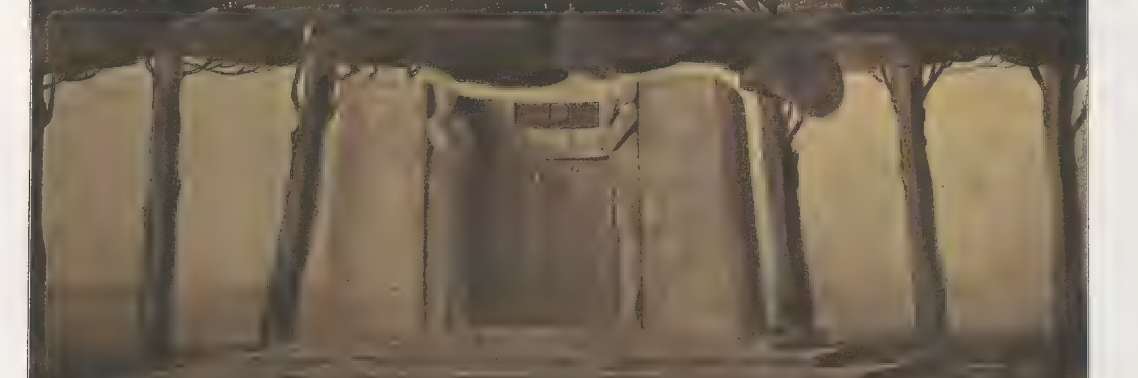
Zu den Großen gehören immer nur solche, welche den Kreis der herkömmlichen Darstellungsmittel durchbrochen und aus der Natur neue künstlerische Ausdrucksformen abgerungen haben. Es mag schon als bemerkenswerter Versuch zur selbständigen und unabhängigen Formschöpfung gelten, wenn der plastische Künstler in einer Brunnenidee auf die großen Ernährerinnen der Brunnen deutet, auf die Wolken, die



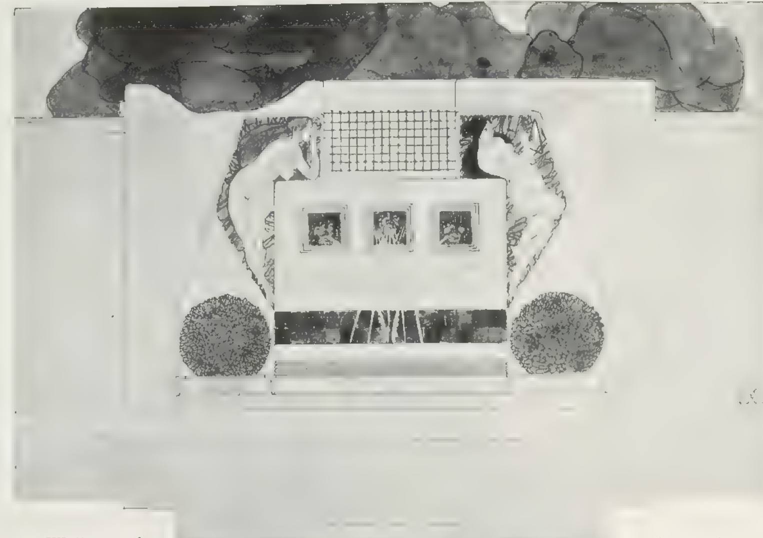
Entwurf für einen monumentalen Brunnen. Vom Bildhauer Franz Metzner, k. k. Professor.



Brunnendenkmal für Herrn v. L. Vom Bildhauer Franz Metzner, k. k. Professor.



das erquickende Naß herabträufeln. Aus den Steinpfeilern stehen streng architektonische Gestalten, oder scheinen aus dem Stein hervorzuwachsen, so hart und streng sind sie, sie haben das Antlitz zum Himmel erhoben, lechzend die Himmelsgabe herabzuflehen und die hohle Hand strecken sie vor, den fallenden Regen aufzufangen. Alle Symbole sind in der Natur zu finden. Und alle hohe Kunst ist symbolisch. Auf dem Gipfel steht ein Werk, ein Brunnen, voll mystischer Weihe und Schönheit. Minnes Brunnen, wir haben in Wien das Modell gesehen. Wer die Reinheit und Keuschheit der Empfindung, die in diesem Werke liegt, erfaßt hat, wird den Eindruck nicht vergessen und um eine Offenbarung reicher sein. Architektur und Plastik sind hier zur Einheit verschmolzen, eines die notwendige Ergänzung des anderen. Die Architektur als Ausdruck der reinen Zwecklichkeit, als Stufen und Brunnenrand, darauf in gleichen Abständen, gleicher Haltung und gleicher Gestalt knieende Jünglingsfiguren sich erheben, die Hände um die eigenen Schultern gelegt, im ruhigen Schauen den Blick auf die Wasserfläche gebannt, darin das eigene Bild emportauchen muß. Sie sind das Symbol des ruhenden Wassers selbst, das die Schöpfung in seinem Spiegel auffängt, sie sind zugleich die Darstellung jener unendlich süßen und traurigen altgriechischen Legende des Narcissus, freilich in herbe asketische Sprache des gotischen Geistes übertragen.



Entwurf von Otto Prutscher.

Wir haben es übrigens nicht nötig, in solchen Fernen zu suchen. Wir haben auch in Wien einen Bildhauer, der ebenso gut architektonisch als plastisch fühlt. Er ist für alle großen und ernsten Aufgaben der rechte Mann. Er hat bei der Elisabeth-Denkmalkonkurrenz die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt und wir haben in unserer Zeitschrift nun wiederholt Proben seines außerordentlichen Könnens und seiner künstlerischen Kraft gezeigt. Es ist leicht zu erraten, wer gemeint ist, Prof. Franz Metzner.

Schöne Brunnen — das wäre eine Angelegenheit für die schnell anwachsende Stadt. Die Stadtväter mögen das bedenken. Die Römer gaben dem Volke nicht nur panem, auch circenses. Aber wir errichten ja Denkmäler, um jeden Preis. Wir nehmen späteren Geschlechtern Aufgaben vorweg, für die sich vielleicht einst größere Künstler fänden. Schöne Brunnen, das ist eine Aufgabe, bei der der Künstler nicht leicht daneben greift und bei der die Stadt ihre Freude, ihren Nutzen hat. Daß es auch der Stadt nütze, daran sollen wir zunächst denken.

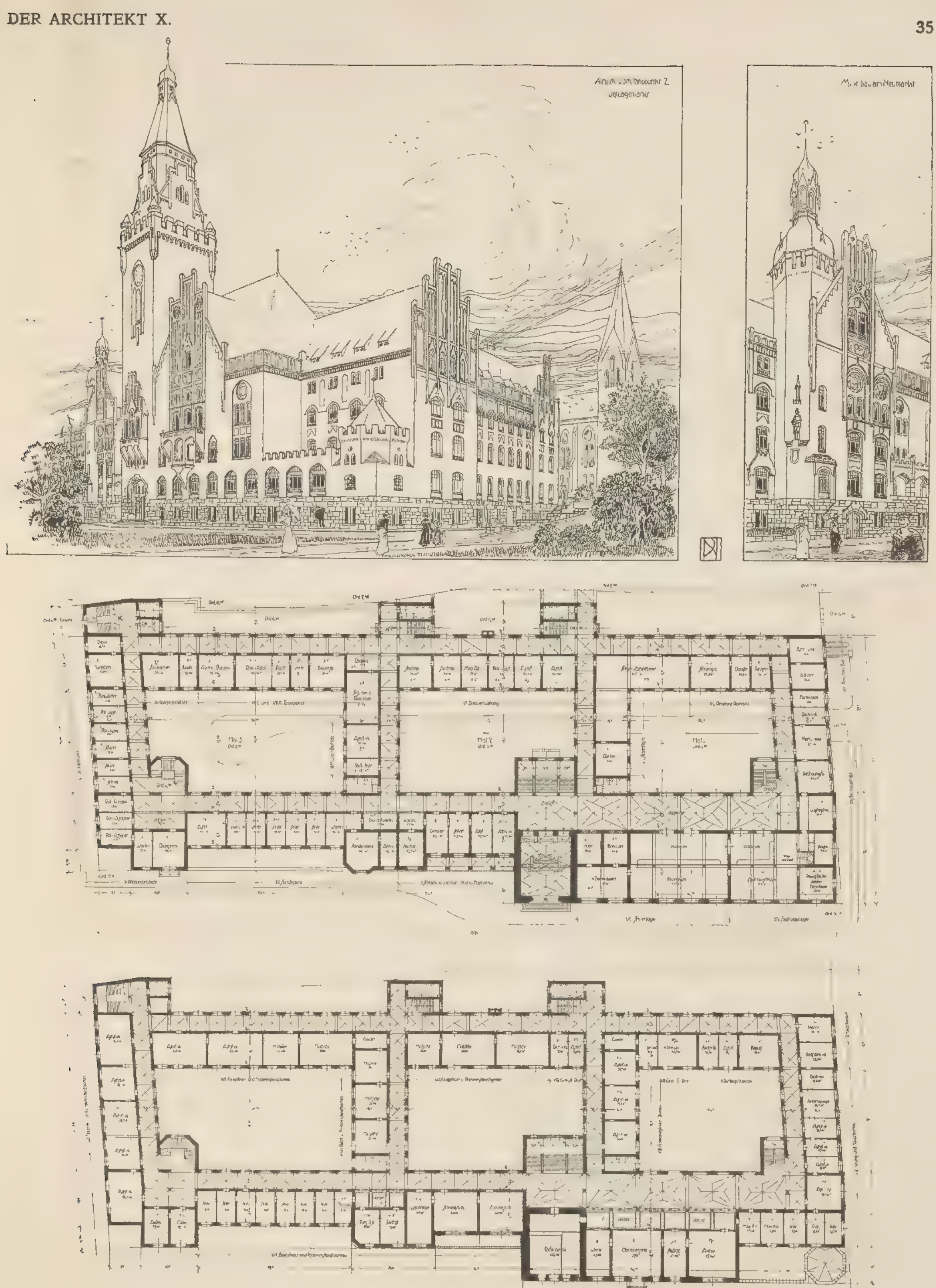


Entwurf von Michael Mötl, ausgeführt vom Hafnermeister Stix, Klagenfurt.



Brunnen von Richard Luksch.

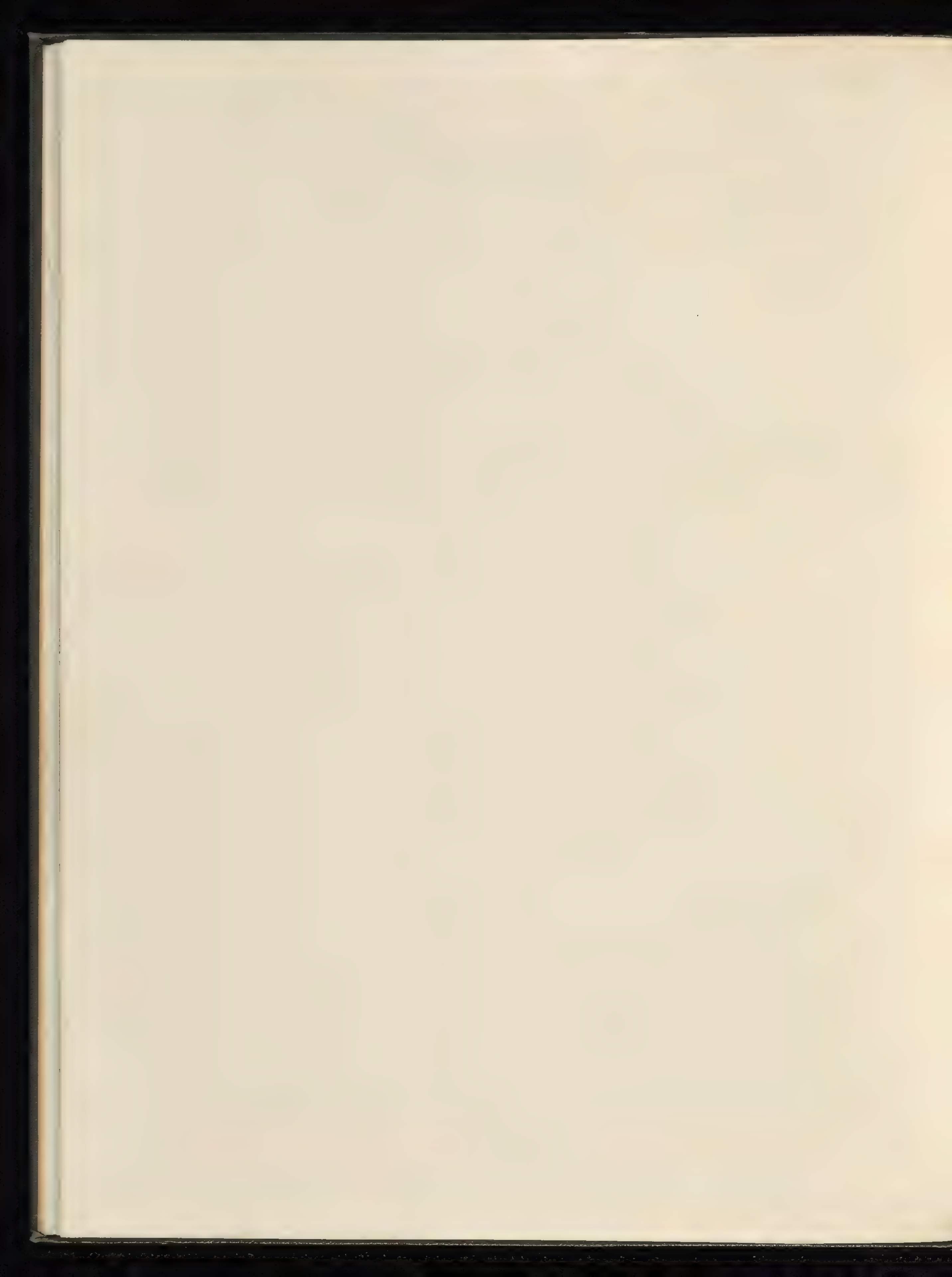
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



Wettbewerbs-Entwurf für ein neues Rathaus in Kiel.

Vom Architekten P. Nantke.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

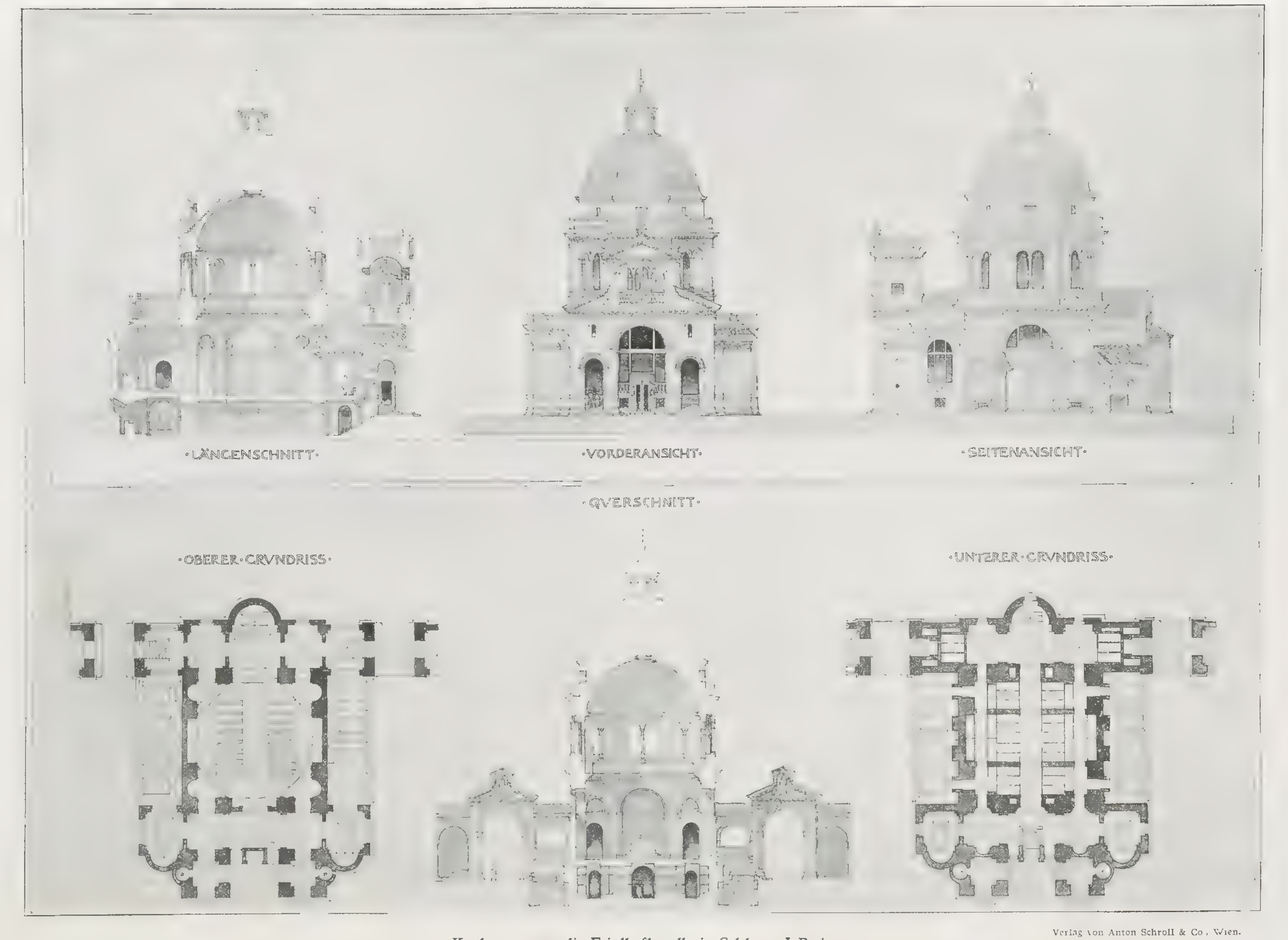




Villa in der Umgebung von Wien.
Vom Architekten Otto Schonthal.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

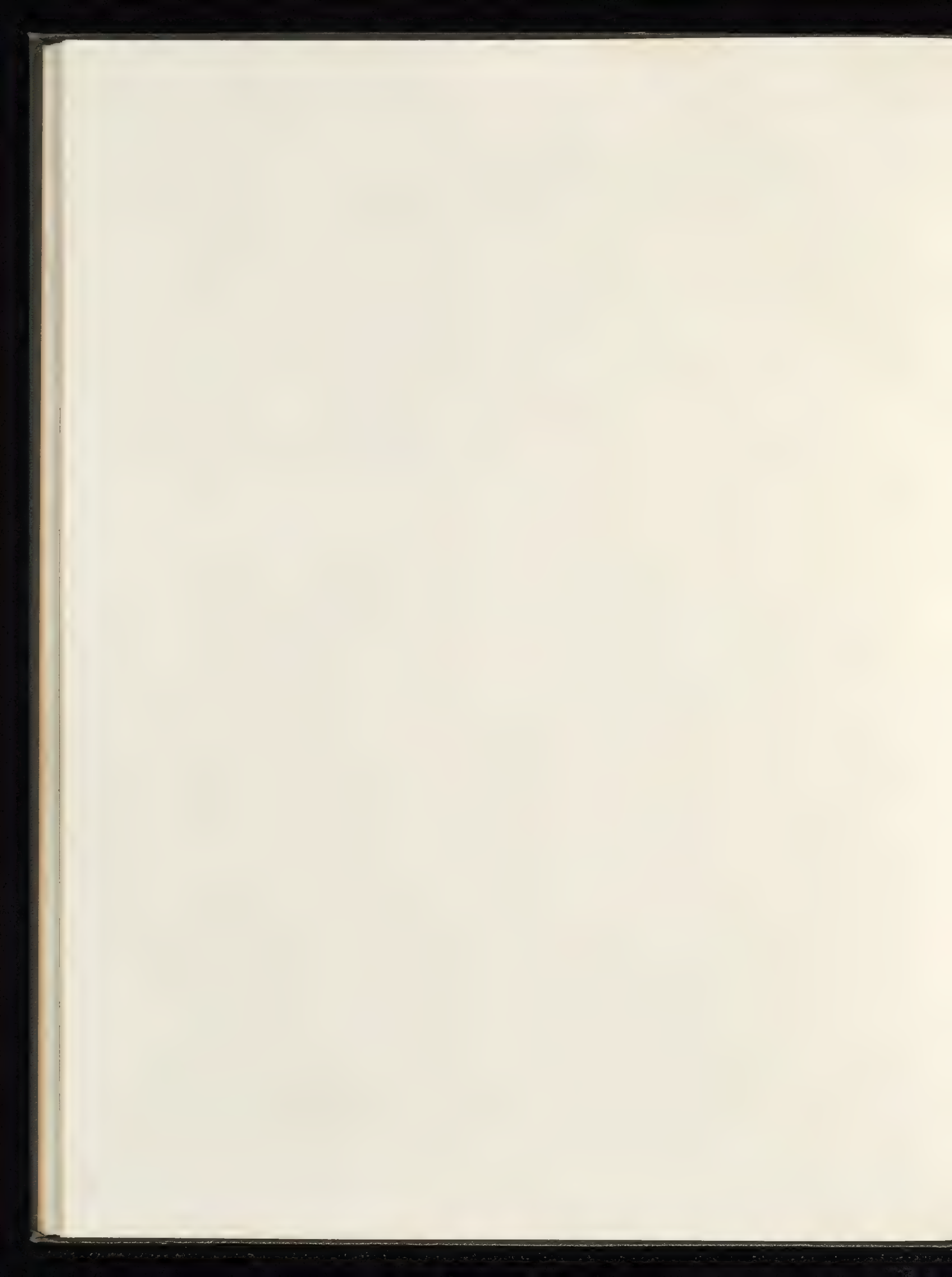


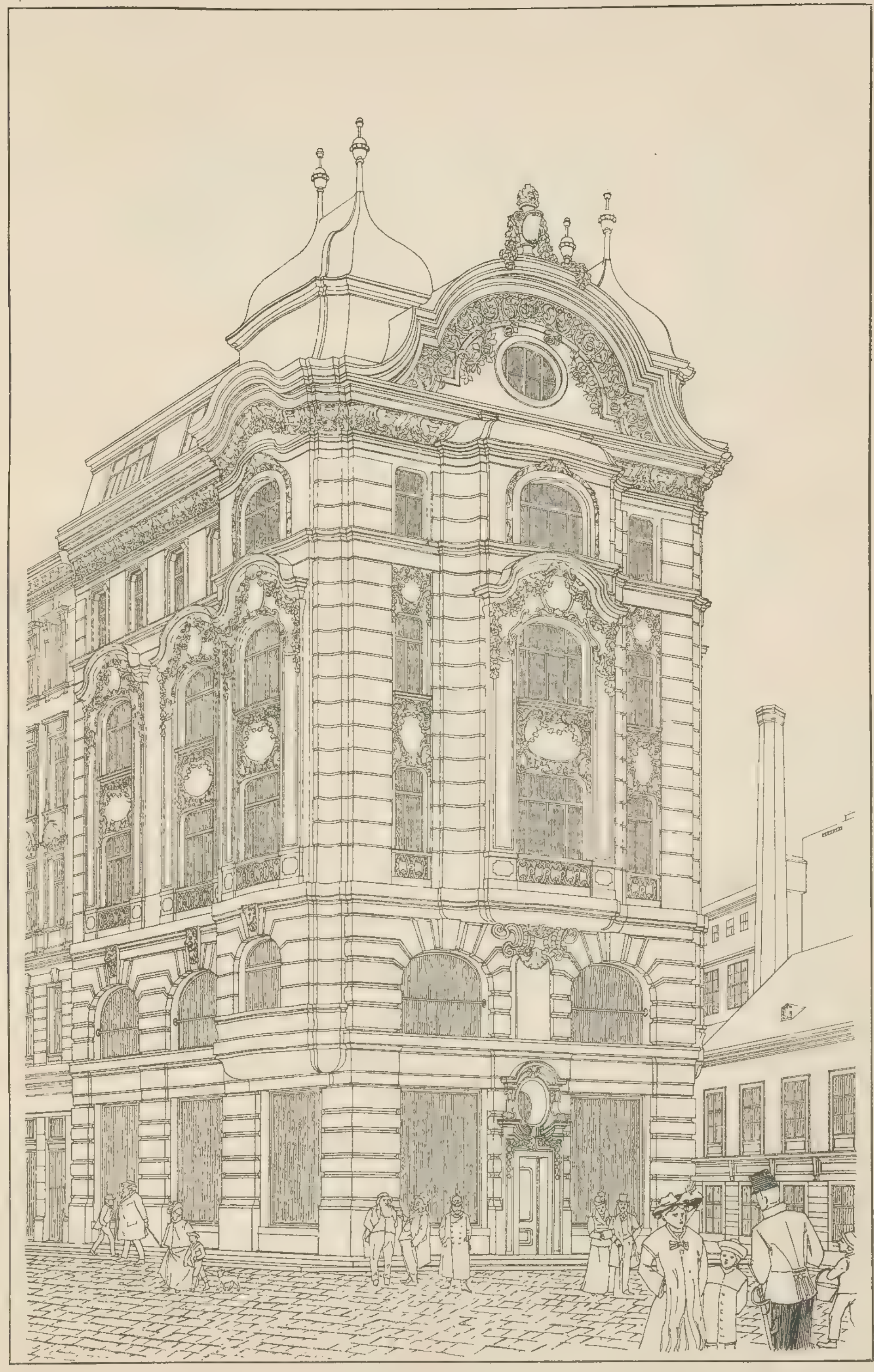


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Konkurrenz um die Friedhofkapelle in Salzburg. I. Preis.

Vom Architekten Alfred Castelliz.

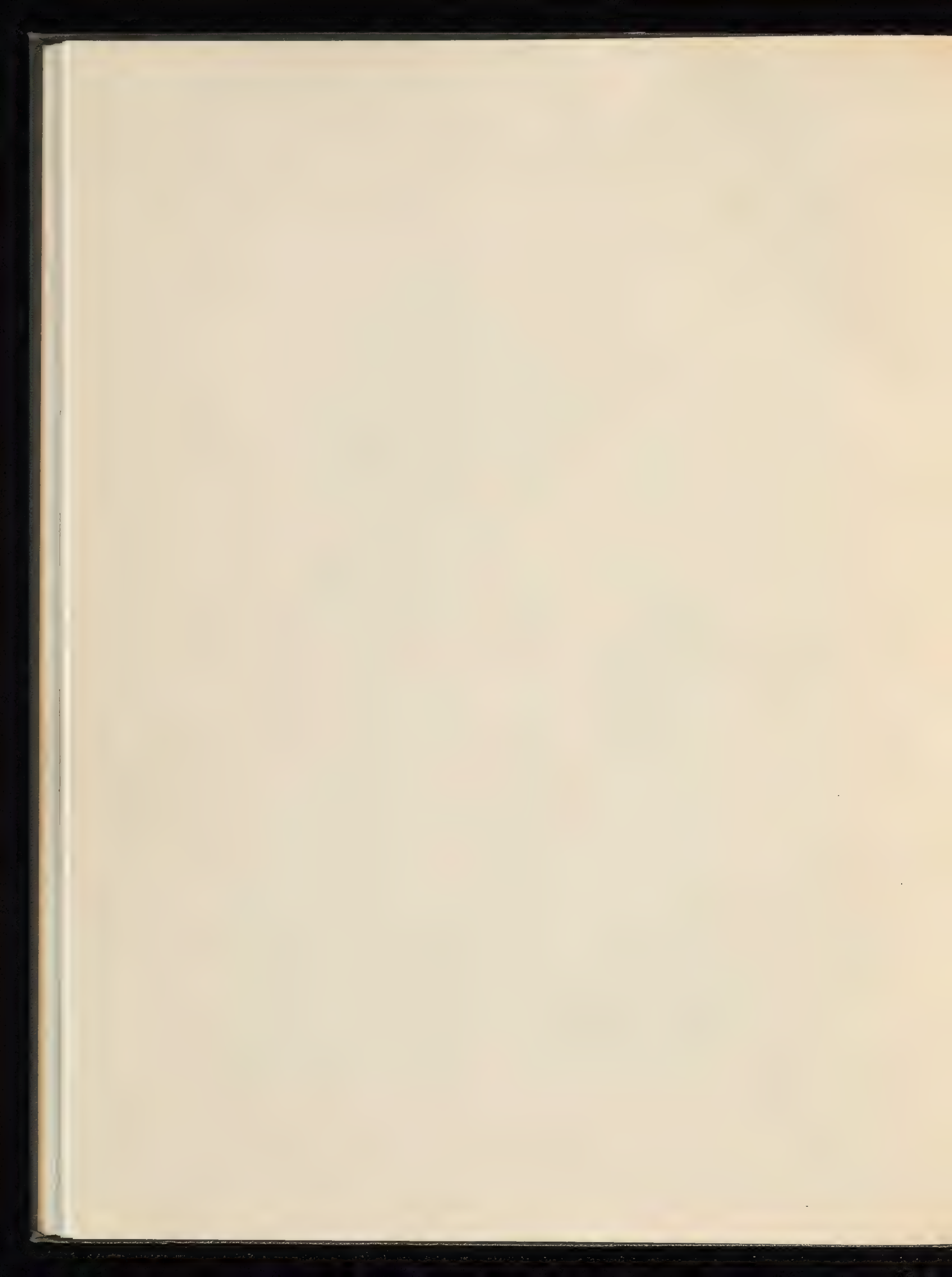


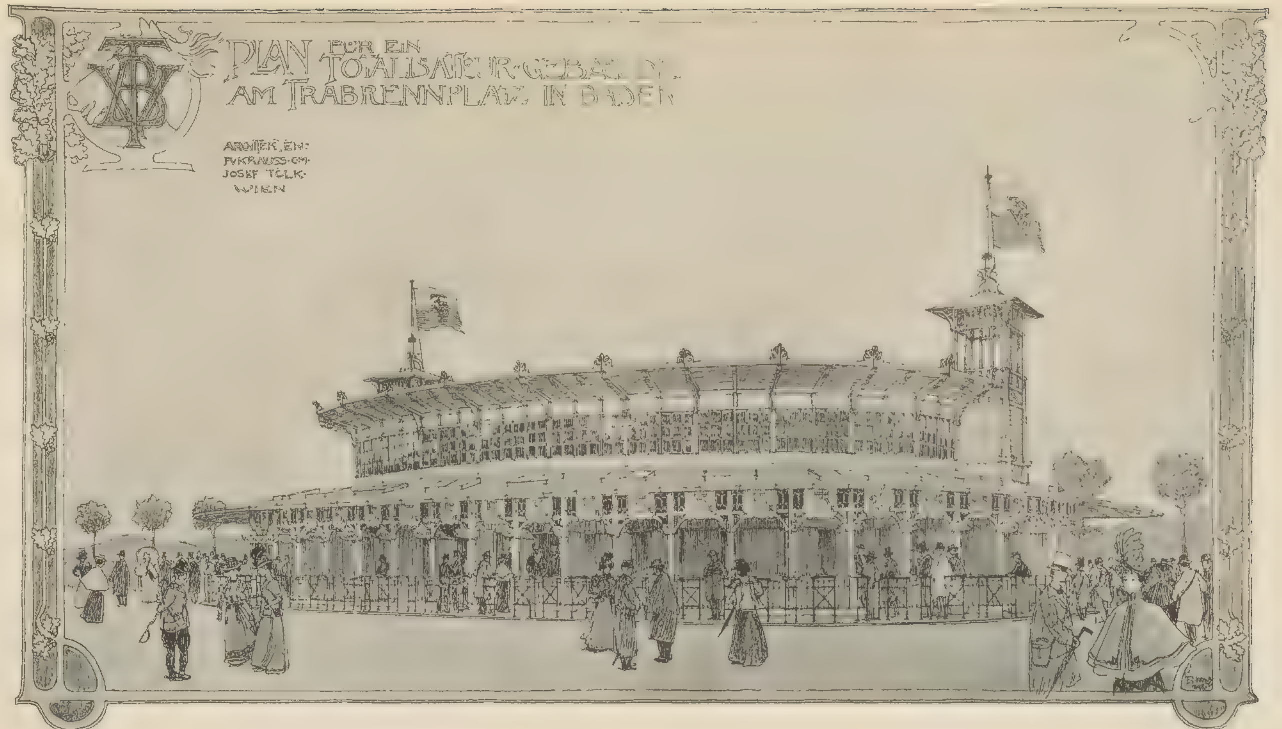


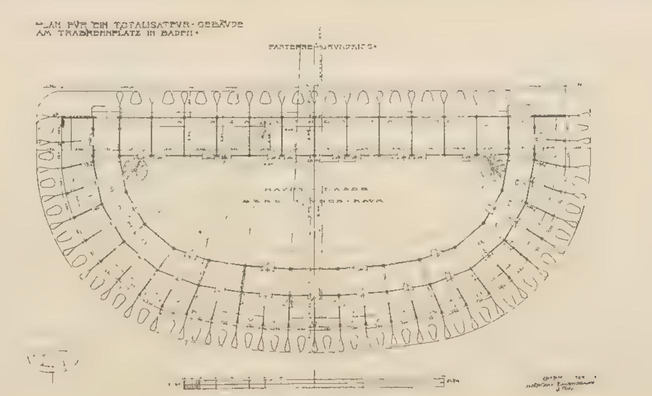
Gez. J. Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Miethaus, Wien, VII. Lerchenfelderstraße 99—101.

Fassade vom Architekten Alfred Castelliz. Grundriß im Text. (Beilage.)







Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





Sommerpavillon.

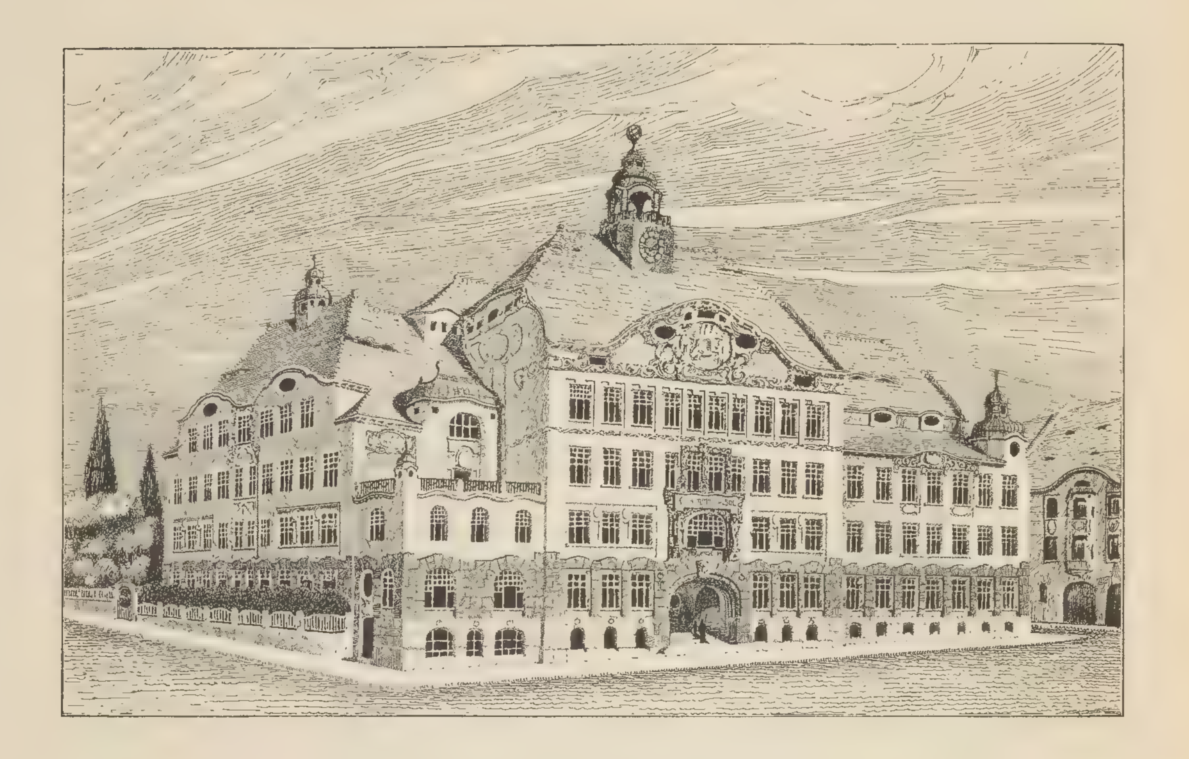
Phantasie vom Architekten Rudolf Tropsch.





Vom Architekten Hans Peschl.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

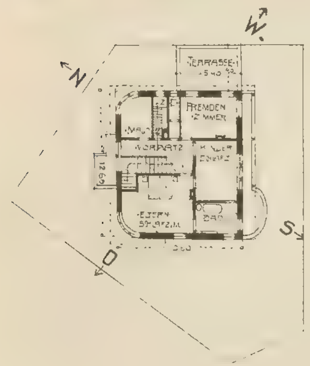




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wettbewerb Realschule Teplitz-Schönau.

Vom Architekten Rud. Bitzan.





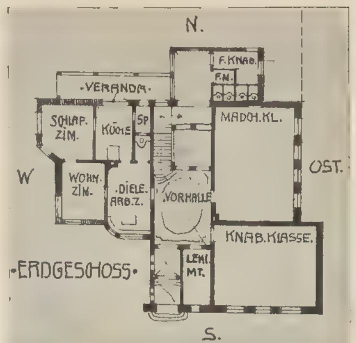
Landhaus für eine bürgerliche Familie.

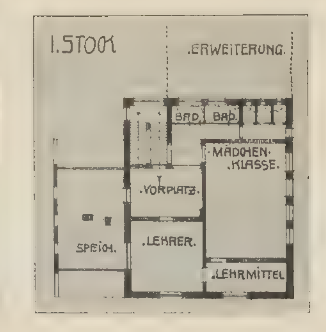
Vom Architekten Rud. Bitzan.



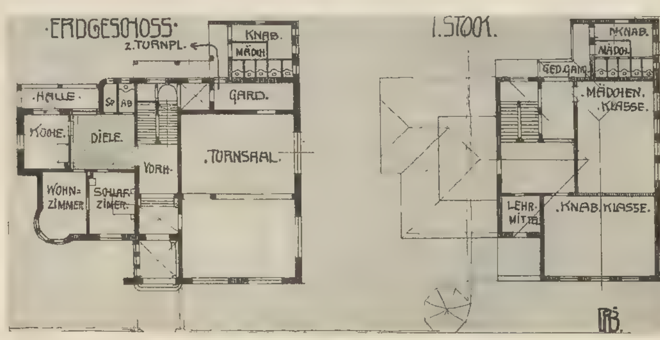
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.











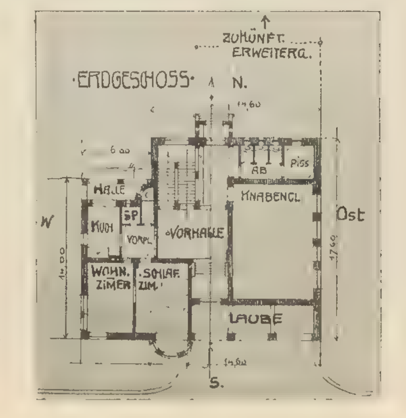




.VORHALLE.

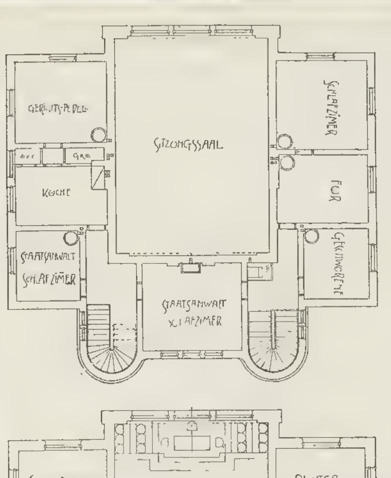
Deutsch-böhmische Landschulen für zwei Klassen.

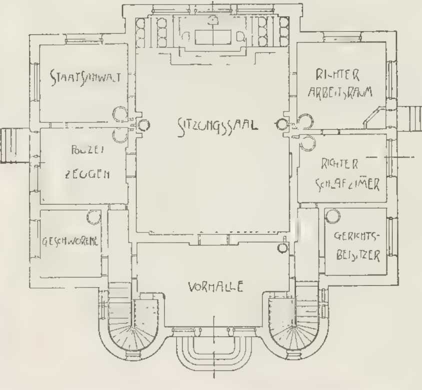
Vom Architekten Rud. Bitzan.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien





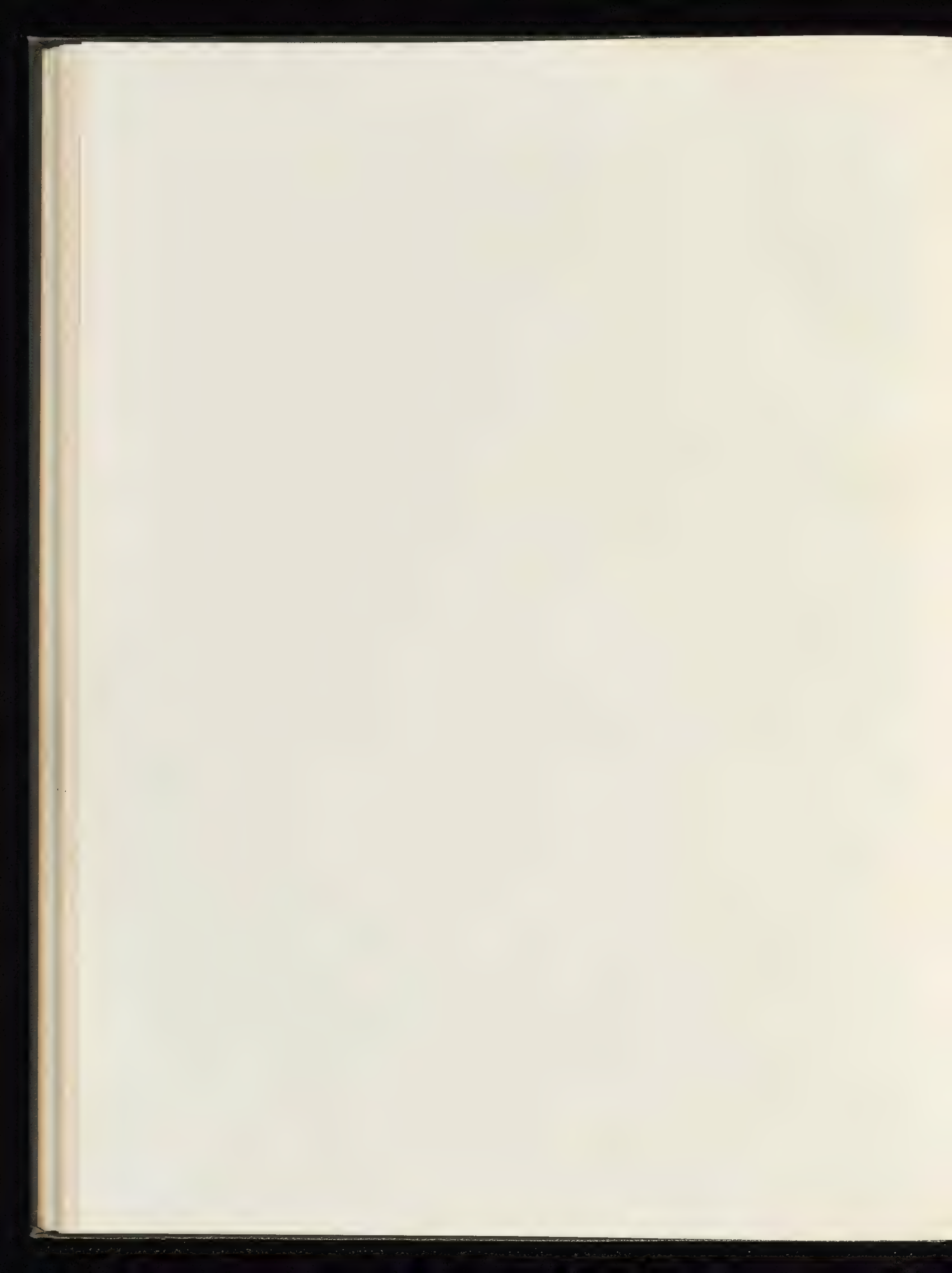




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

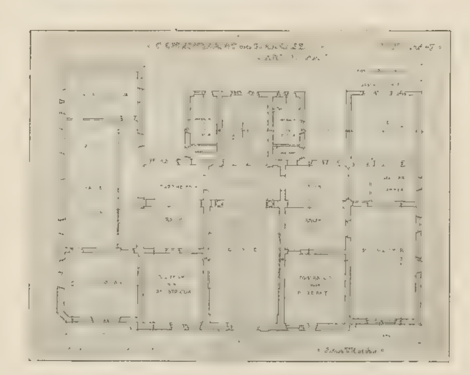
Gerichtsgebäude in Krylbo (Schweden).

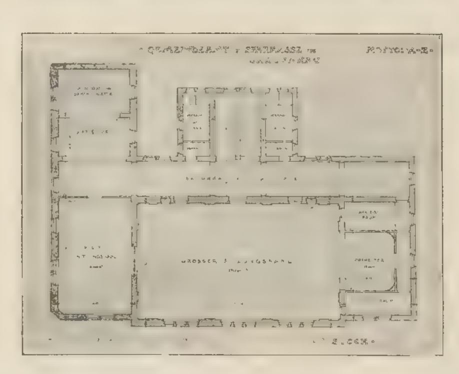
Vom Architekten Folke Zettevall.











Gemeindeamts- und Sparkassegebäude in Jablunkau.

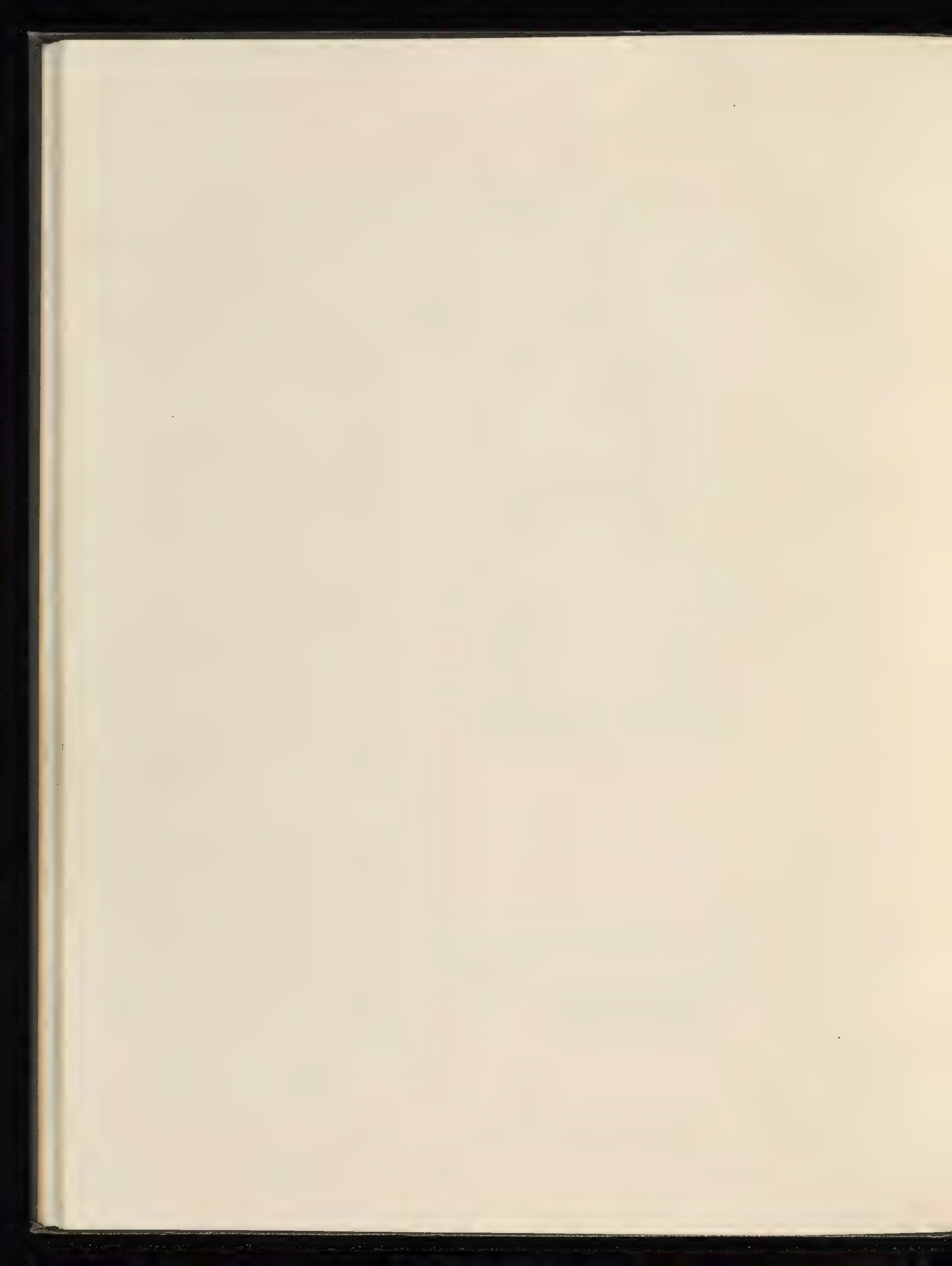
Von den Architekten K. Wolschner und R. Diedtel.

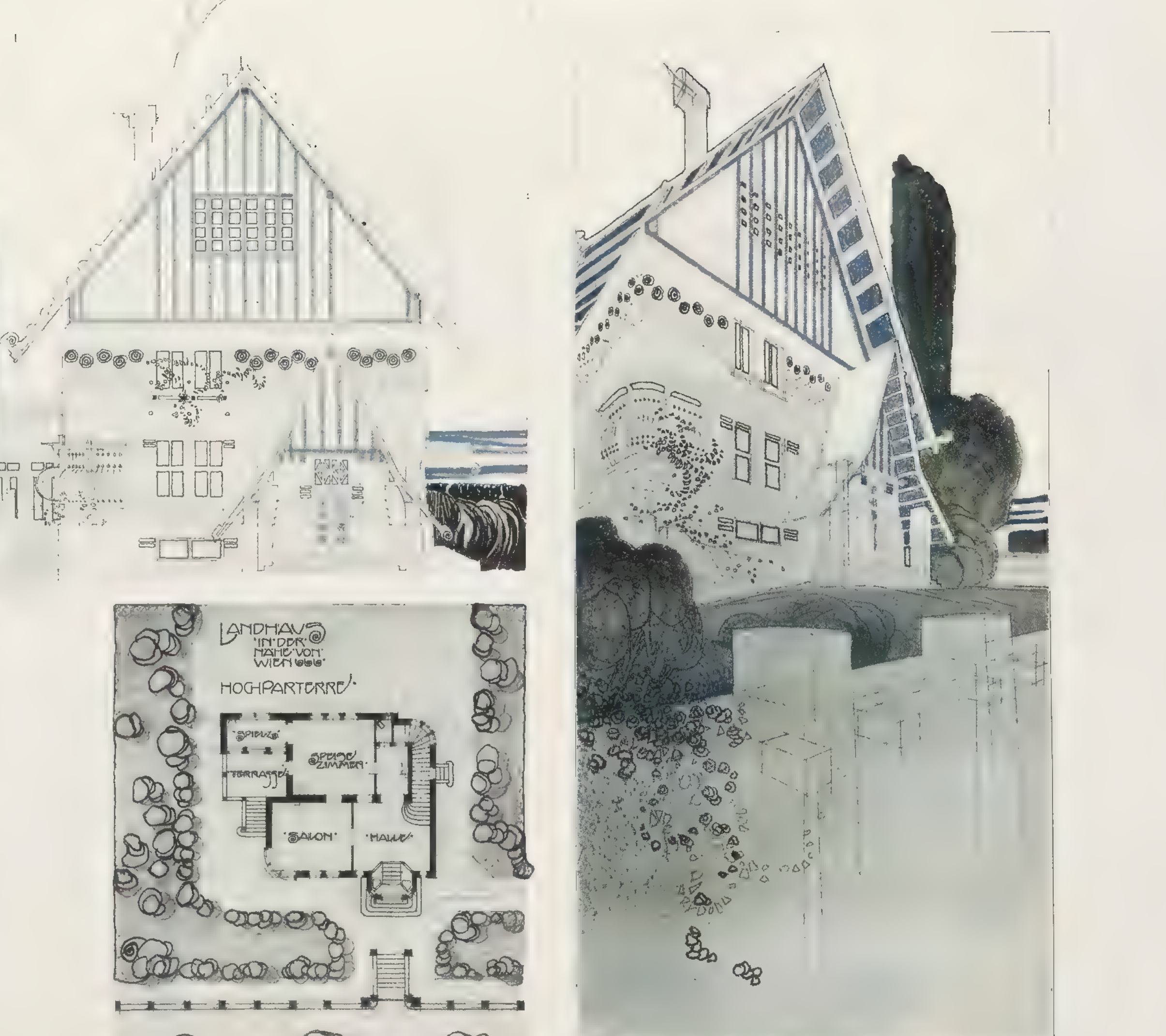
Die Gemeindevertretung von Jablunkau schrieb zur Erlangung von Entwürfen für ein neues Gemeindeamts- und Sparkassegebäude einen allgemeinen Wettbewerb aus, bei welchem 33 Projekte einliefen. Die Wiener Architekten K. Wolschner und R. Diedtel wurden mit dem zweiten Preise ausgezeichnet.

Die Disponierung der Räume wurde derart vorgenommen, daß das Gemeindeamt und die Sparkasse, ebenso die von Fall zu Fall zu vermietenden Schanklokale im Parterre untergebracht wurden. Der erste Stock enthält den großen und kleinen Saal sowie Garderoben. Der erstere Saal dient zur Abhaltung von kleineren Theatervorstellungen und größeren Gesellschaftsveranstaltungen, der kleine Saal als Sitzungszimmer des Gemeinderates, und ist im Bedarfsfalle als Erweiterung des großen Saales vorgesehen.

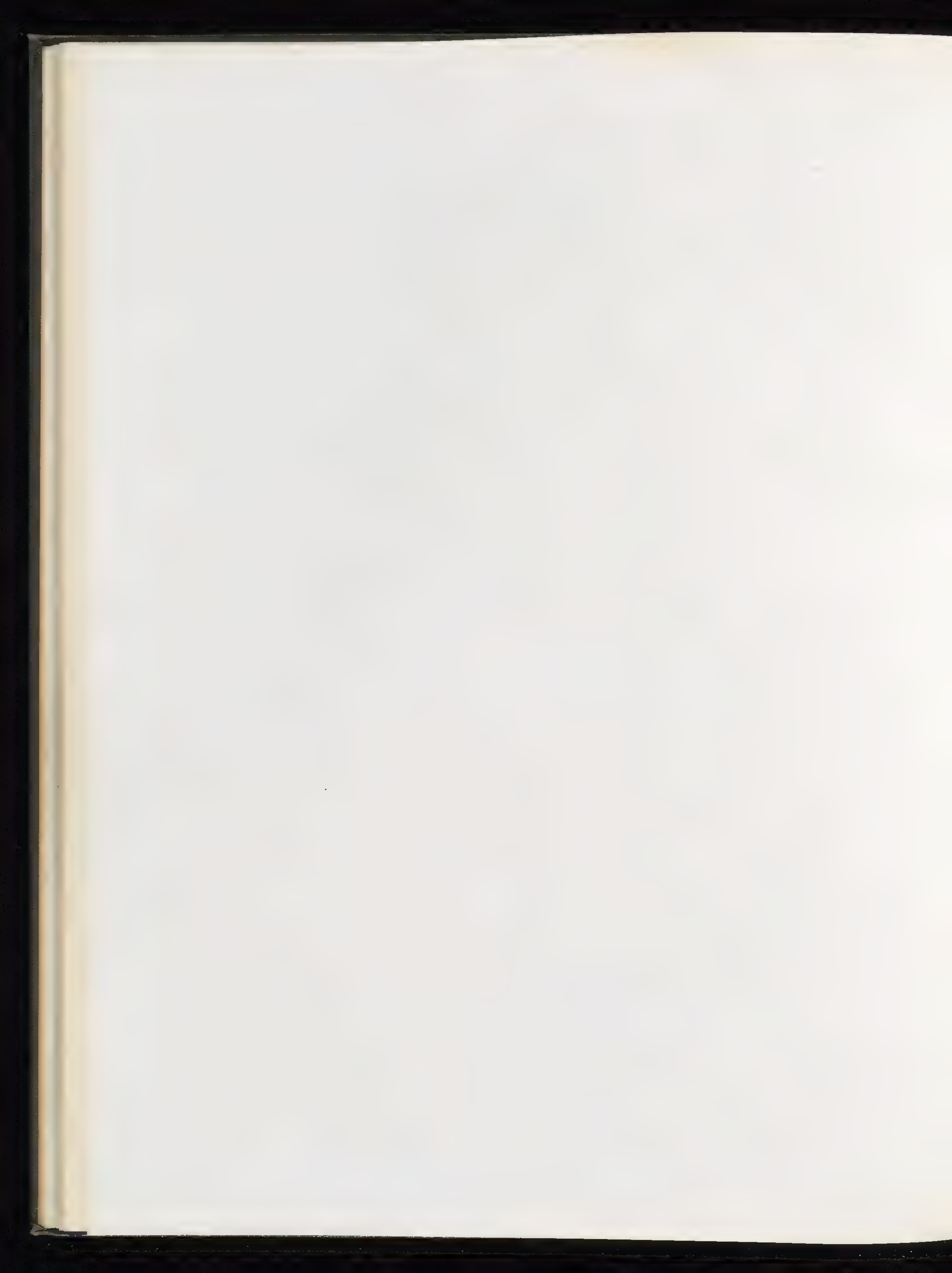
Im Souterrain befindet sich die Wohnung des Hausmeisters, welchem die anschließend gelegenen Arreste zur Überwachung überwiesen sind.

Der Aufbau ist, der dortigen nationalen Richtung entsprechend, deutsch durchgeführt.





Vom Architekten Emil Hoppe.





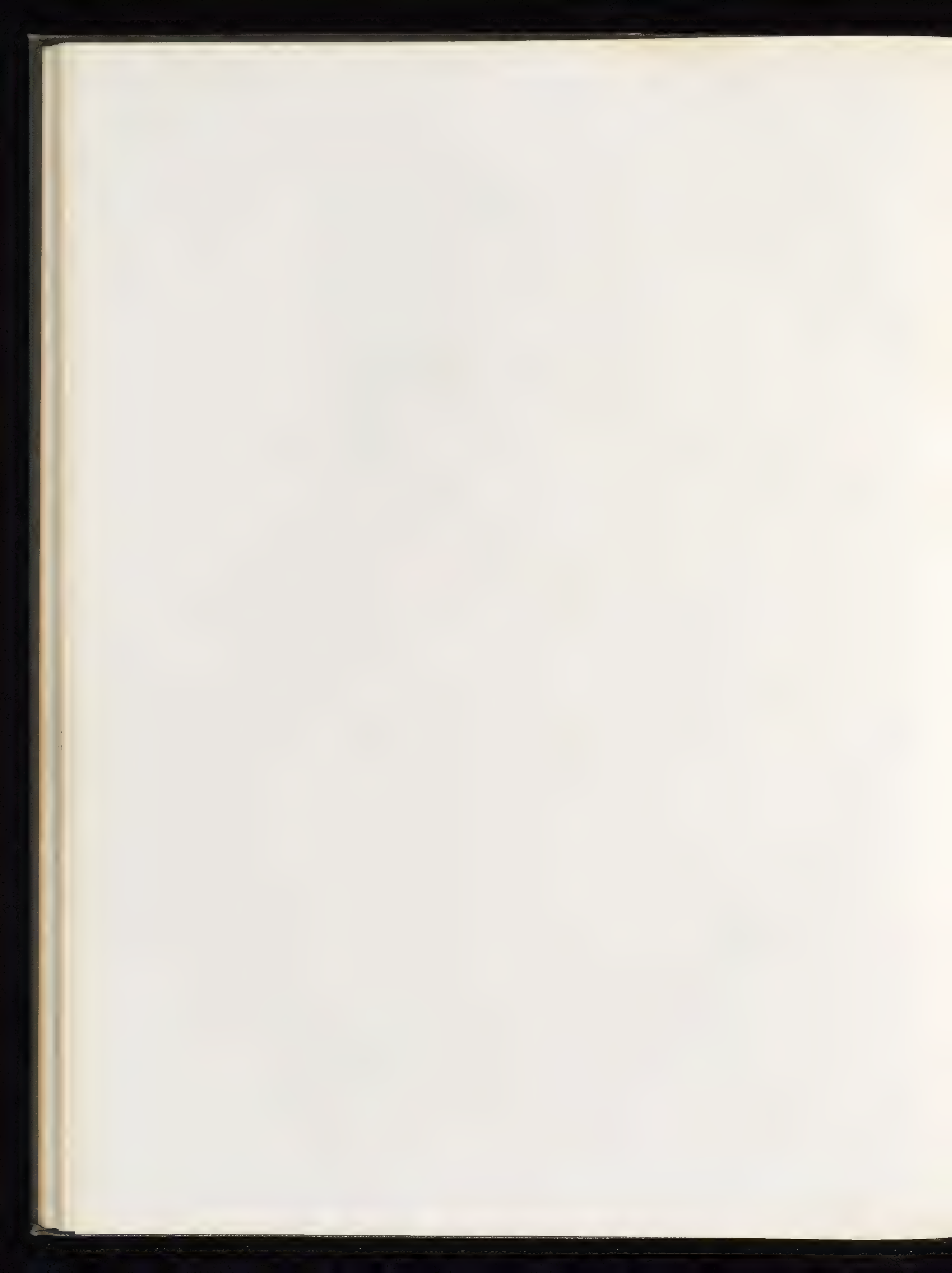
Konkurrenzprojekt für das Museum der Stadt Wien.

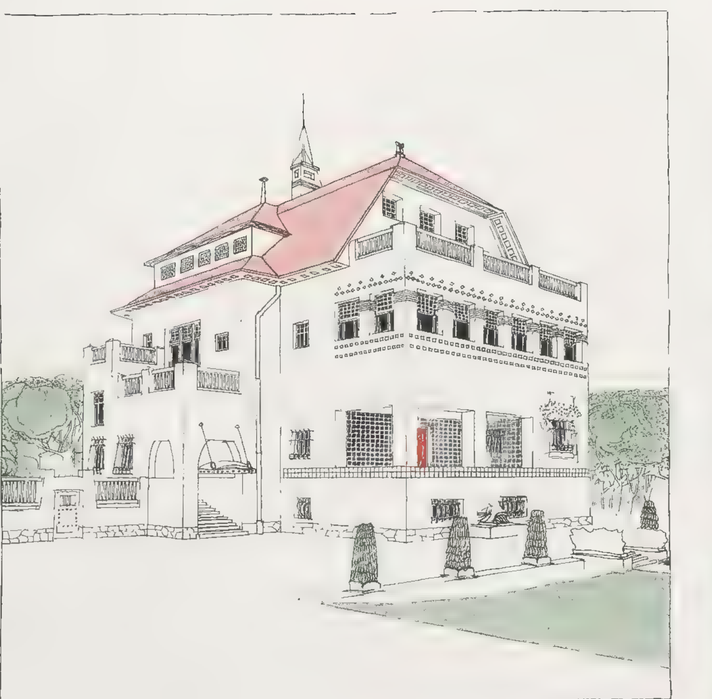
Vom Architekten Leopold Bauer.

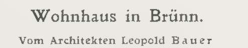


Wohnhauszubau.

Vom Architekten Leopold Bauer.







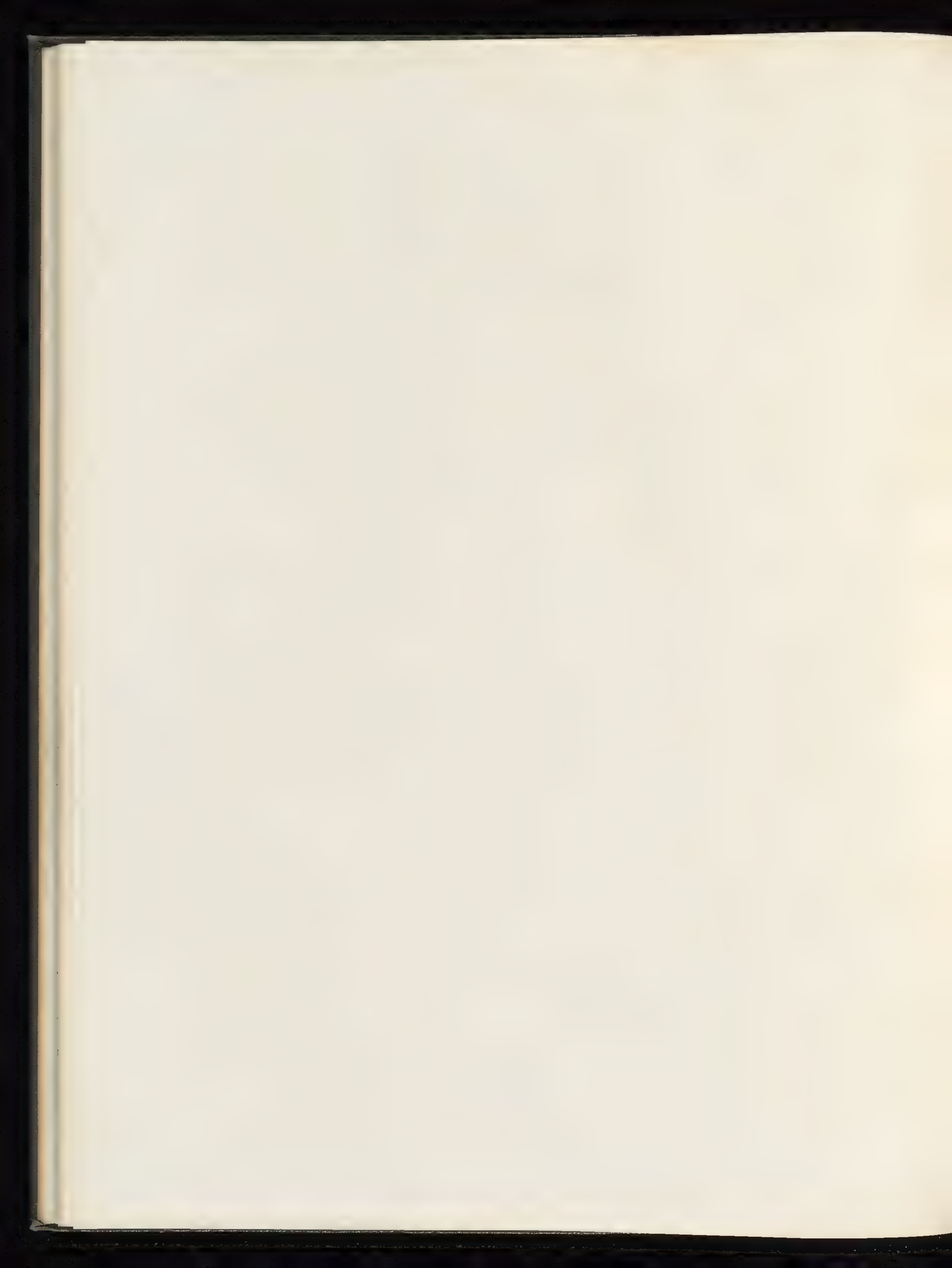
Wohnhaus in Brünn.

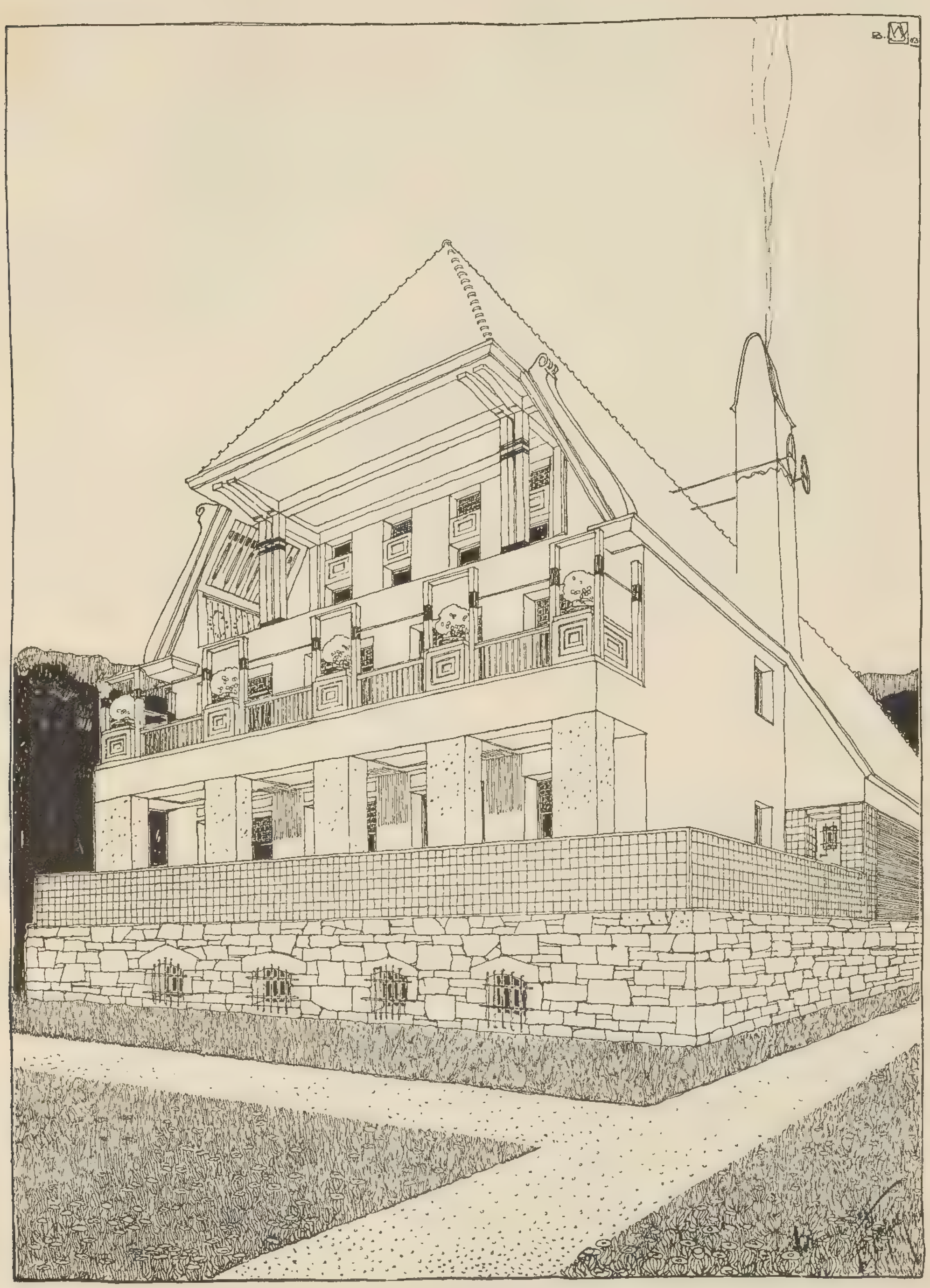
Vom Architekten Leopold Bauer

Halle im nebenstehenden Wohnhause.

Vom Architekten Leopold Bauer

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

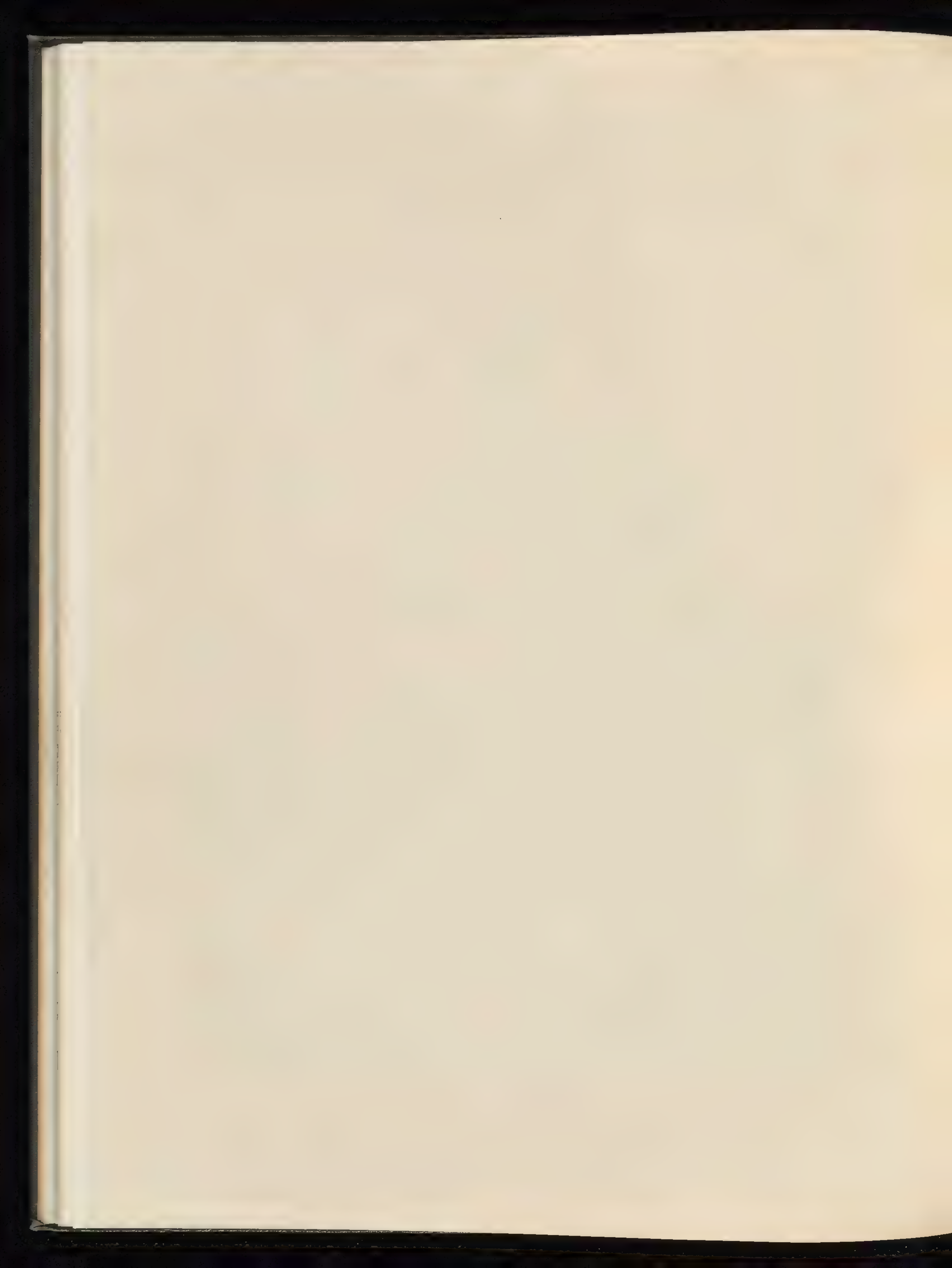




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Hotel in waldiger Umgebung.

Vom Architekten F. W. Jochem.





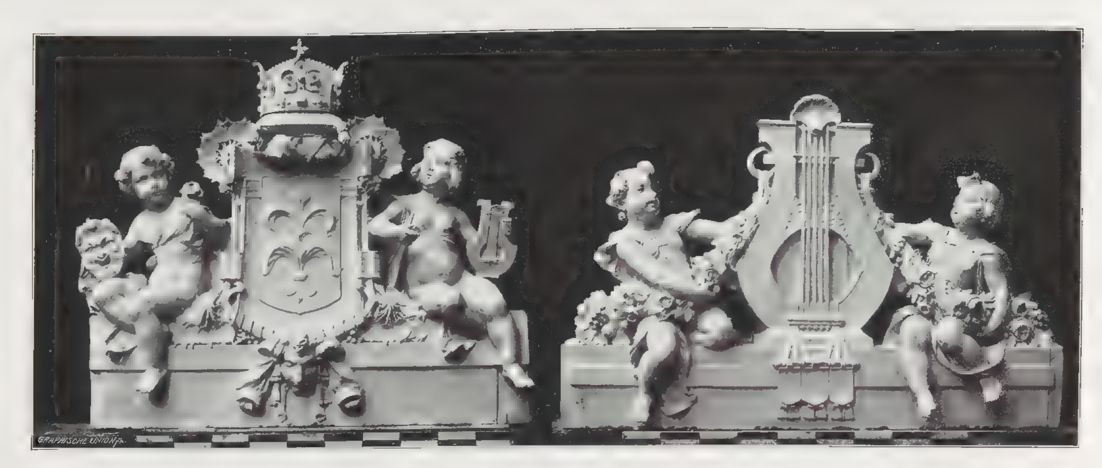


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wohnhaus in Budapest, VI. Belovskygasse.

Vom Architekten Aladár Árkay.

(Grundriß im Text.)



Vom Smetanahaus in Leitomischl.
Erbaut von den k. k. Professoren Šula, Šulc & Völfig. Architekten in Pilsen.
Bildhauerarbeiten ausgeführt von den Bildhauern Josef Mayer, Antonin Popp und Antonin Riedl in Prag.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Ausgeführt von den Bildhauern Josef Mayer, Antonin Popp und Antonin Riedl in Prag.







Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Ausgeführt von den Bildhauern Josef Mayer, Antonin Popp und Antonin Riedl in Prag.







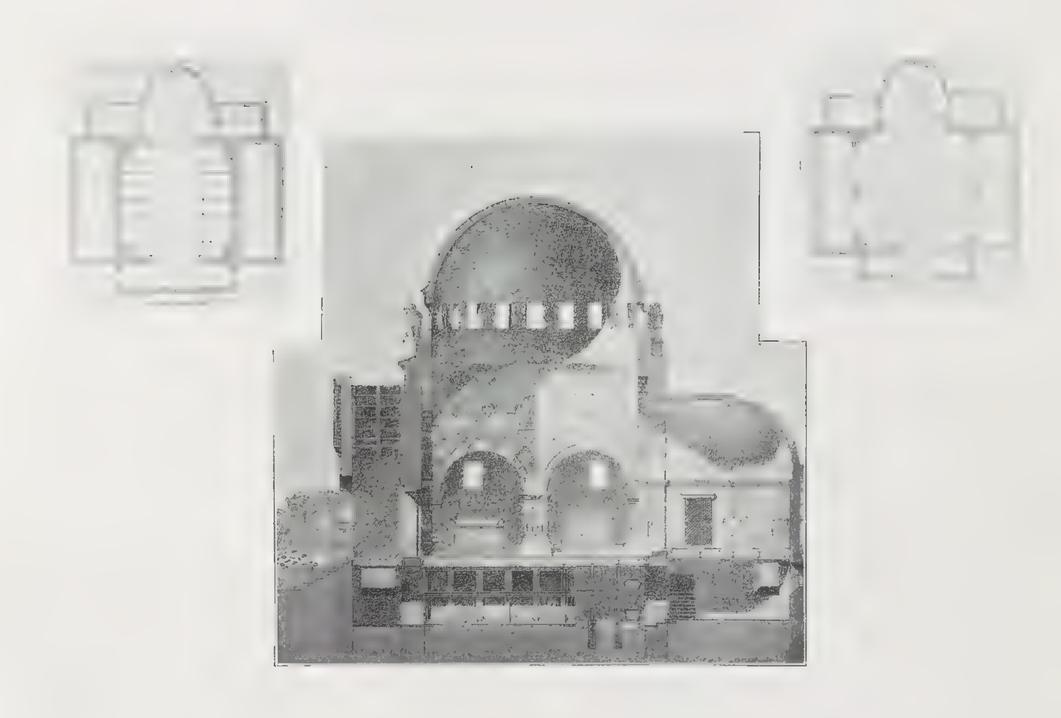
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

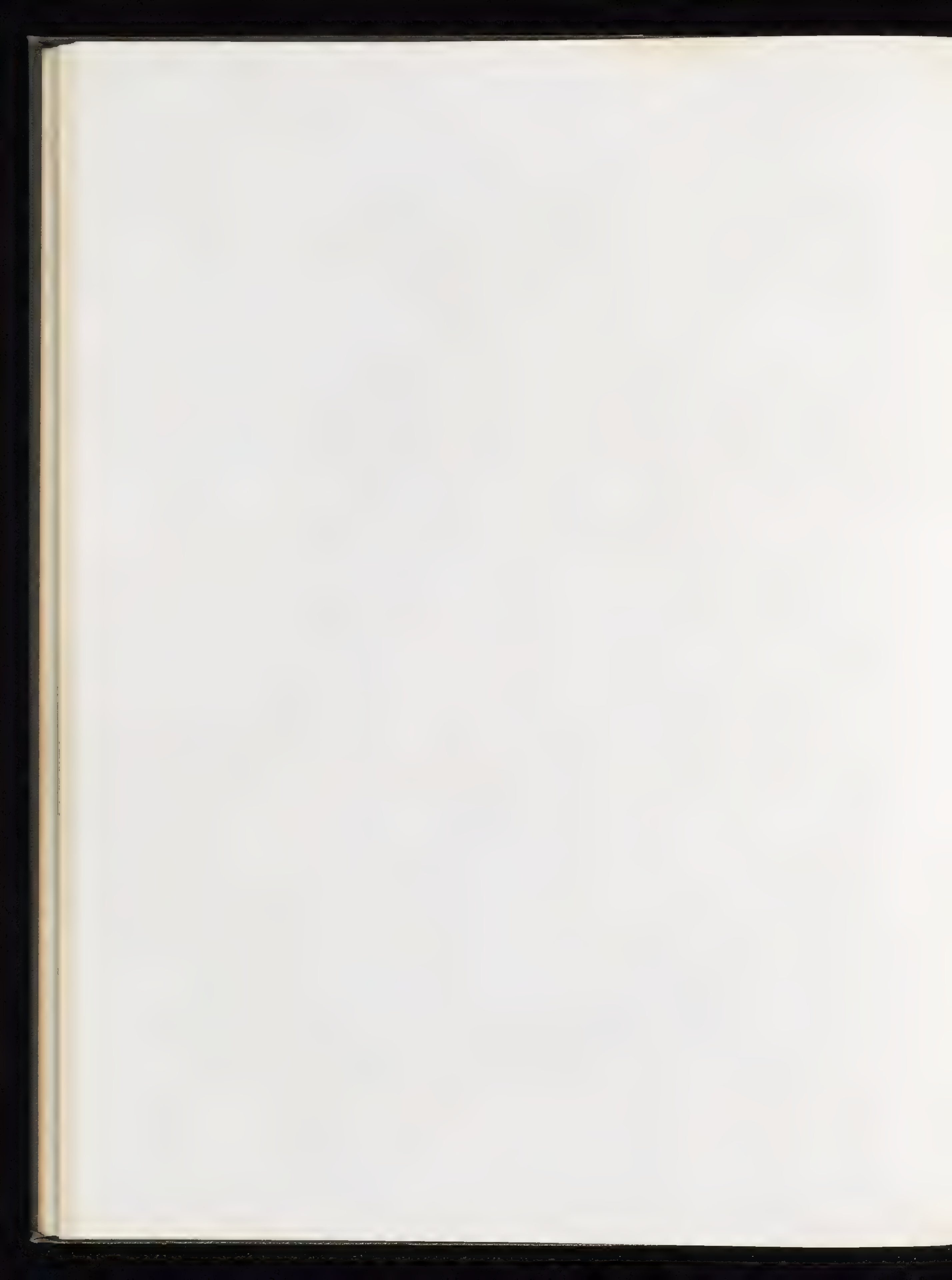
Ausgeführt von den Bildhauern Josef Mayer, Antonin Popp und Antonin Riedl in Prag



Mausoleum.

Vom Stud. arch. Hanns Berger.
(Schule Professor Freih. v. Ferstel.)



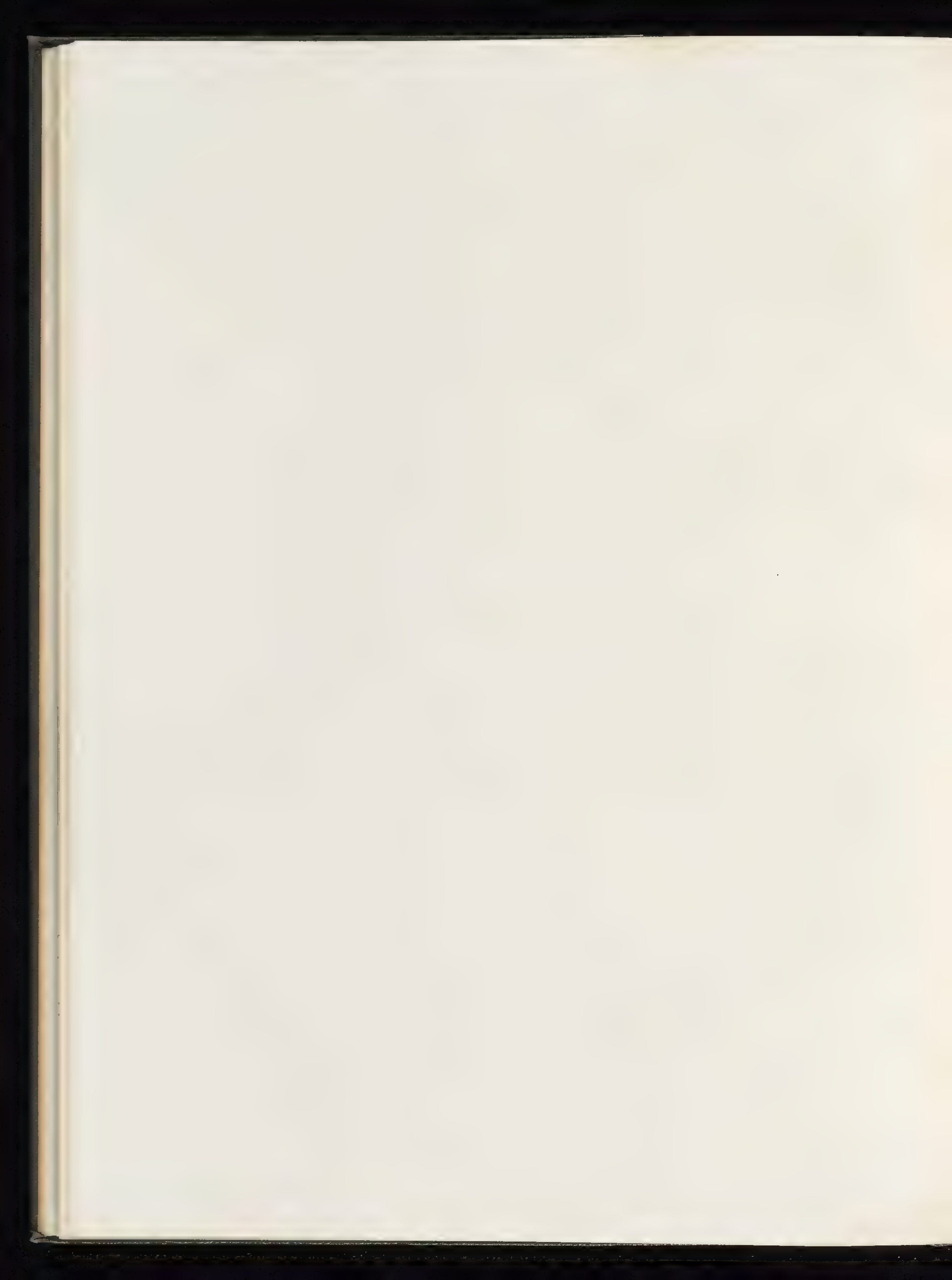








Villa für Wien-Dornbach.
Vom Architekten Otto Schönthal



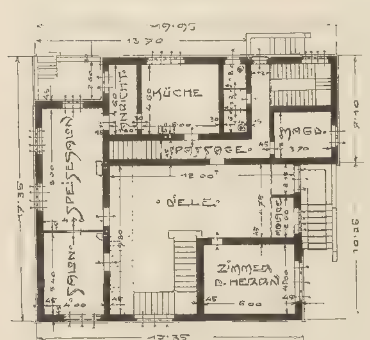






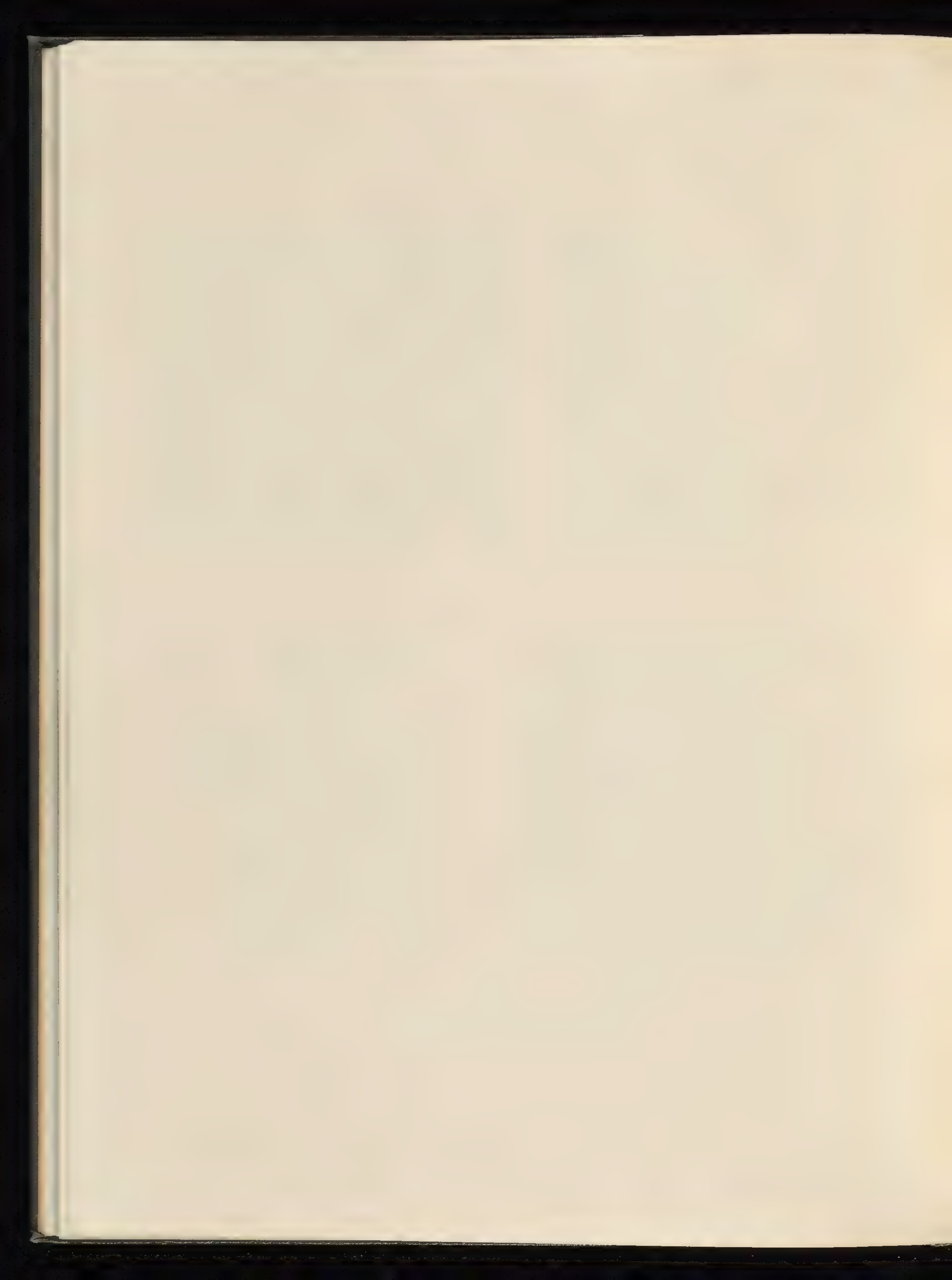
Wände Weißkalkmörtel mit Carra-Sand. Fensterkreuze ultramarinblau. Saumkonsolen vergoldet. Rinne Kupfer. Sockel Schwarzwald-Granit. Eindeckung grünglasierte Biberschwänze.





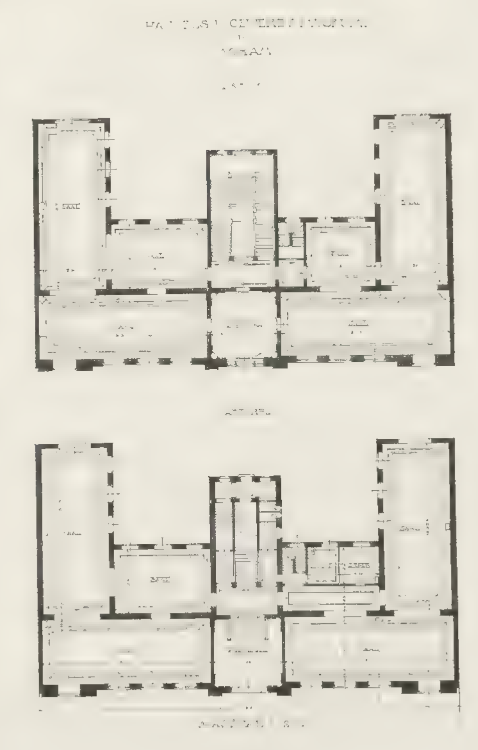
Entwurf für ein Familienhaus.

Vom Architekten Camillo Fritz Discher.



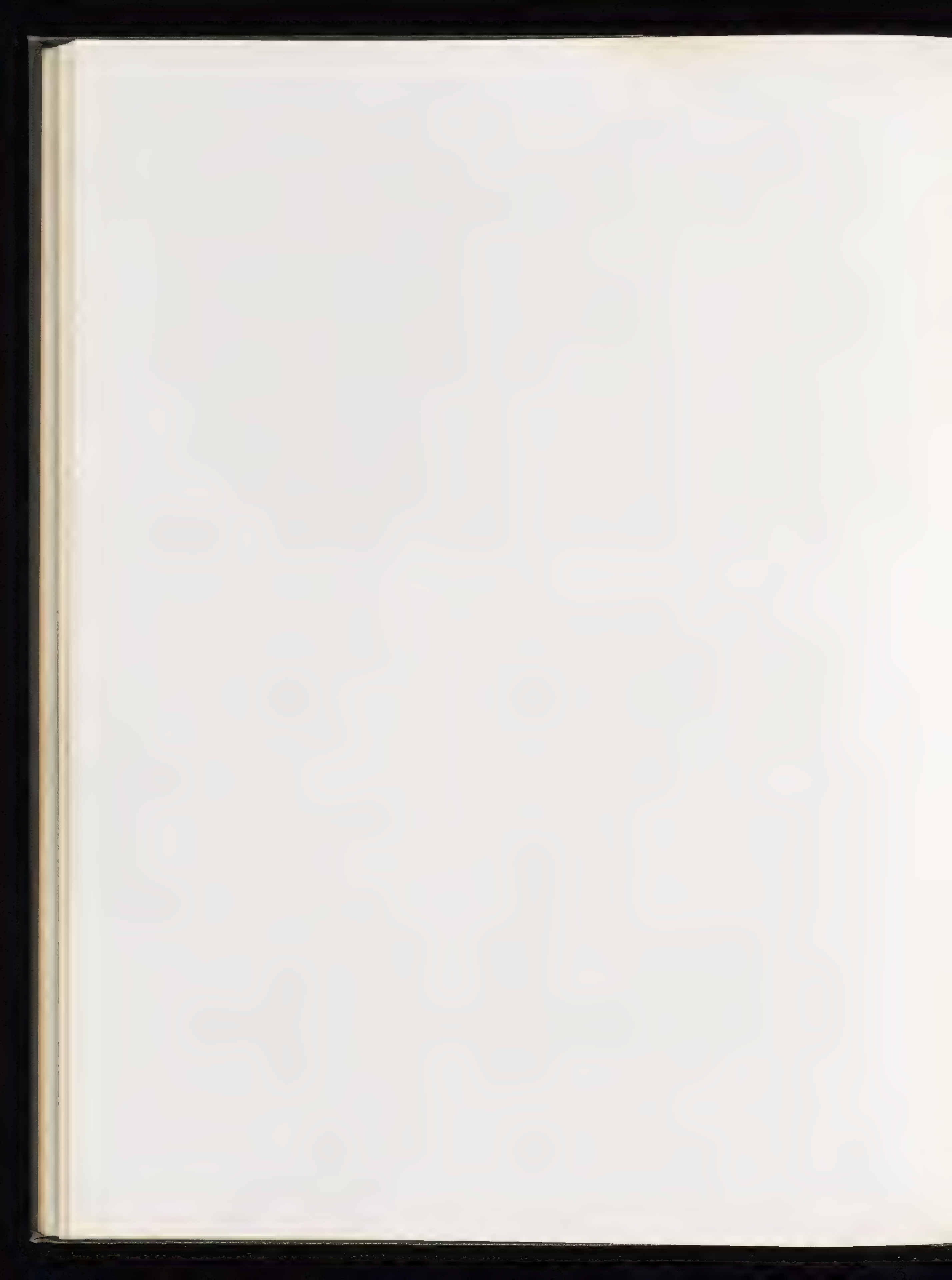






Das Handels- und Gewerbemuseum in Agram.

Von den Architekten Hönigsberger & Deutsch, k. u. k. Hof-Baumeister.

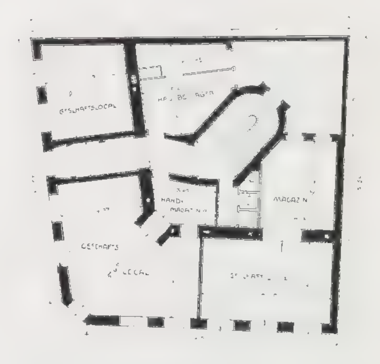


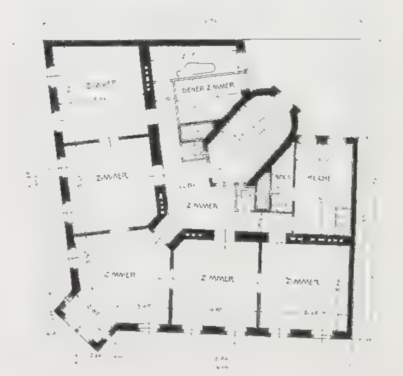






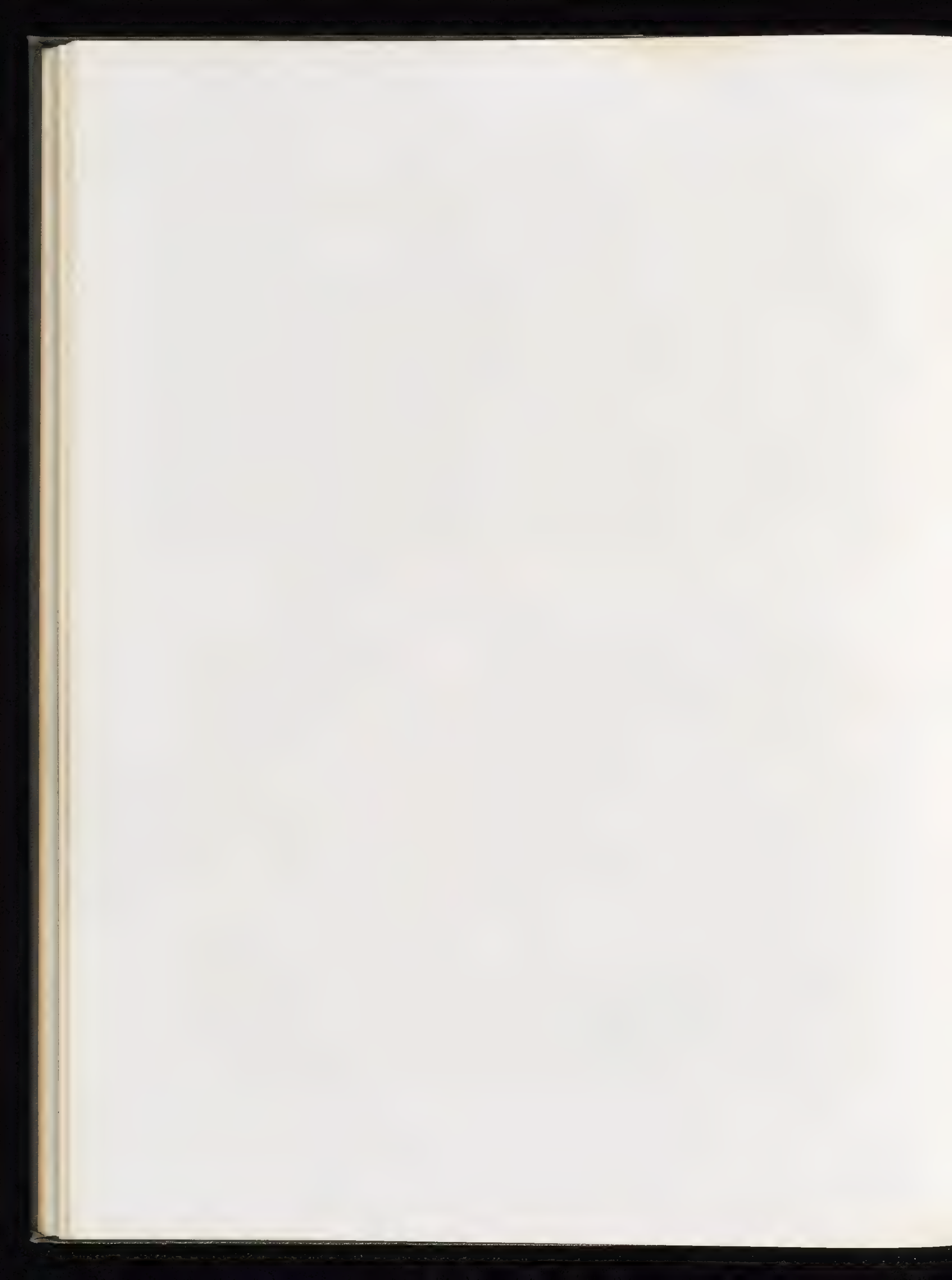
Stiegenrastdekor.





Zinshaus Wien, IX. Lazarethgasse Nr. 13.

Vom Architekten Robert Oerley.



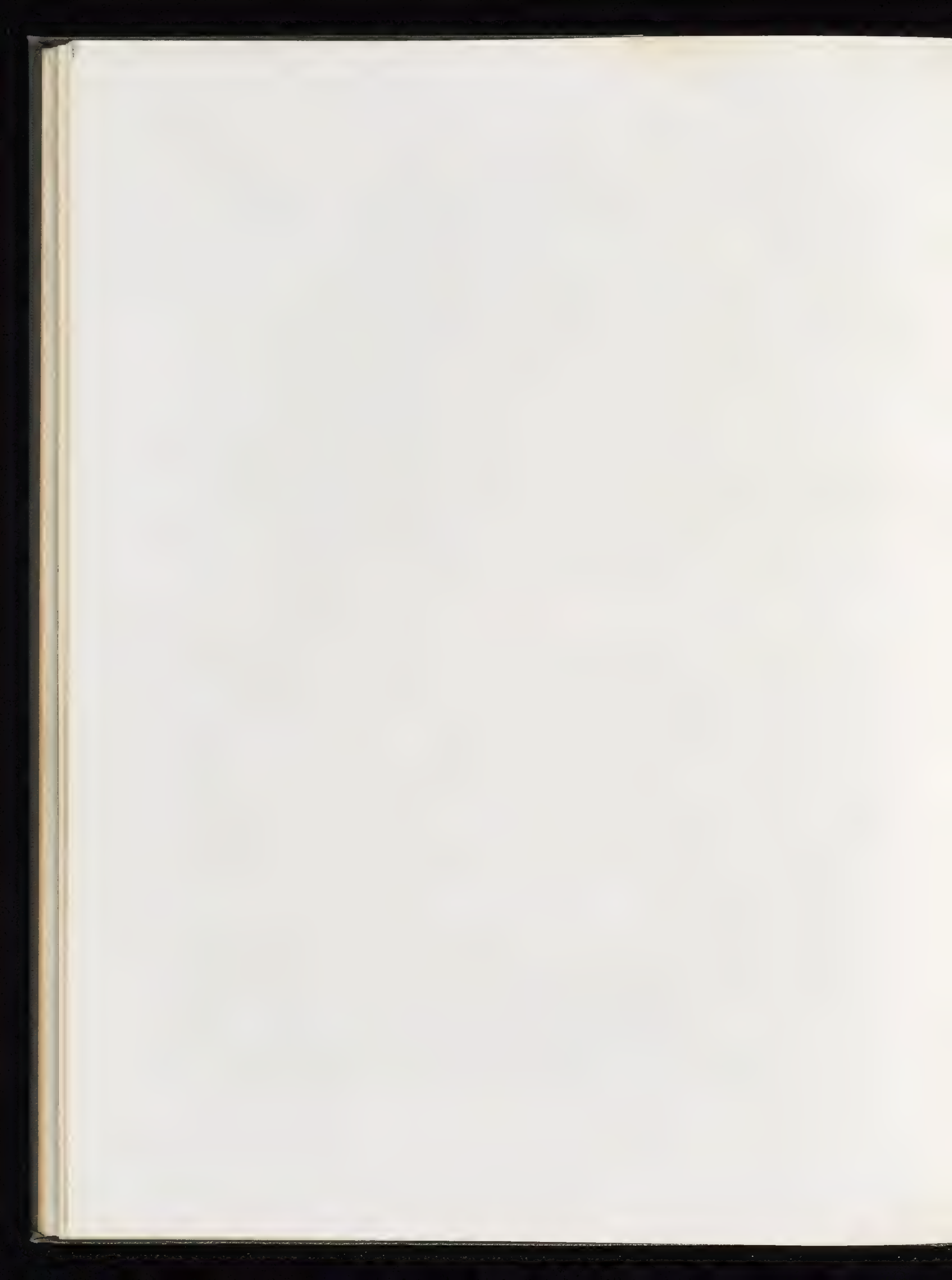




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wien, IX. Lazarethgasse 13.

Vom Architekten Robert Oerley.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Friedhof-Eingang in Klosterneuburg-Weidling.

(Die Pieta mit den beiden Engeln ist von Raphael Donner.)





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wohnhäuser in Krems a. D.



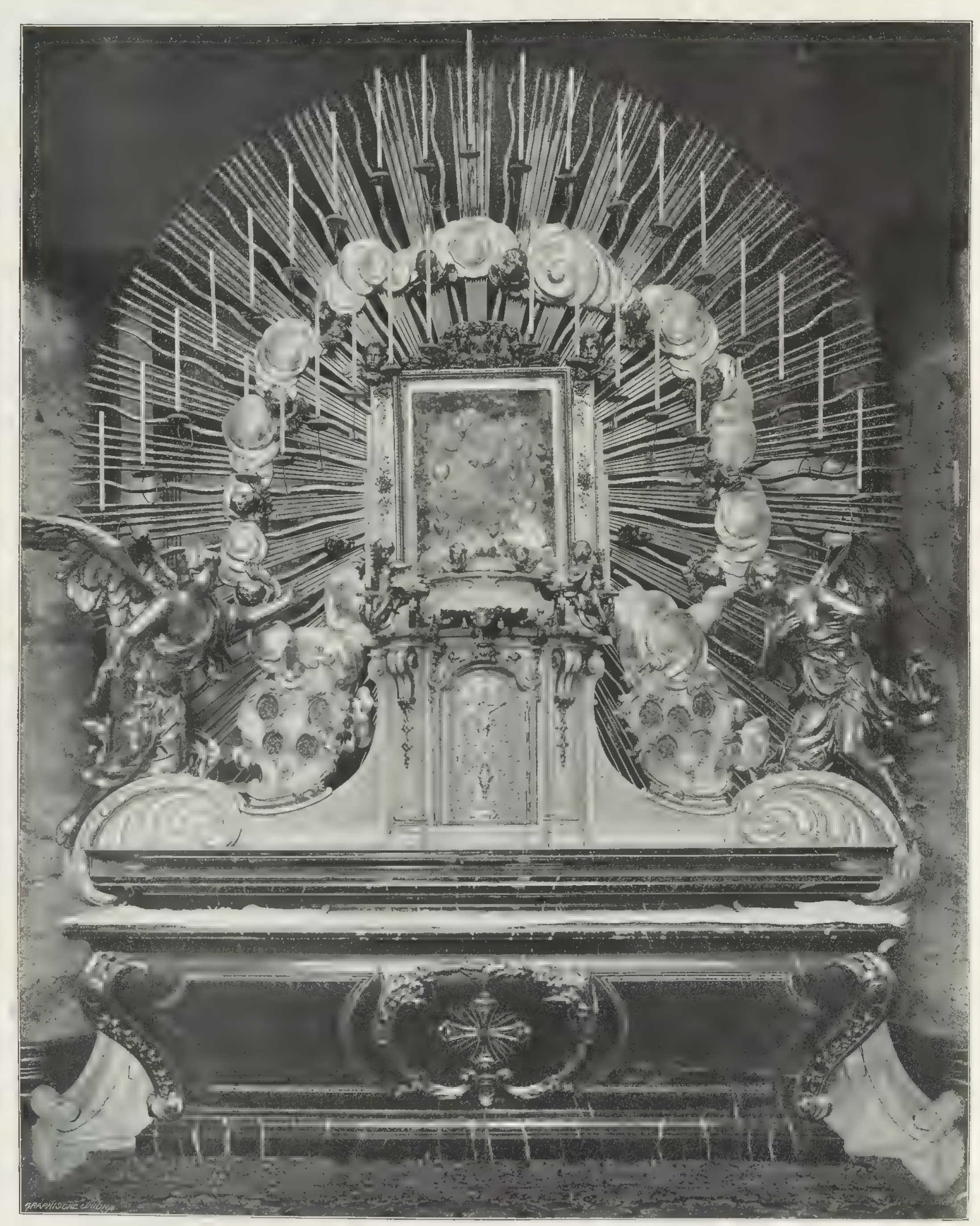


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Stiftskirche in Zwettl, Niederösterreich.

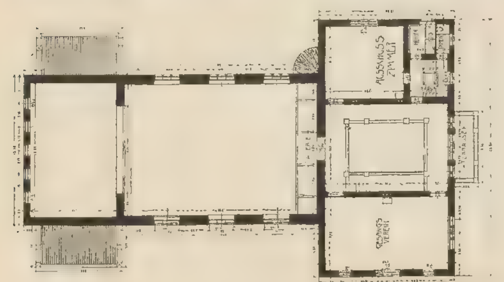
Die gotische Kirche ist von einem Meister Johannes erbaut

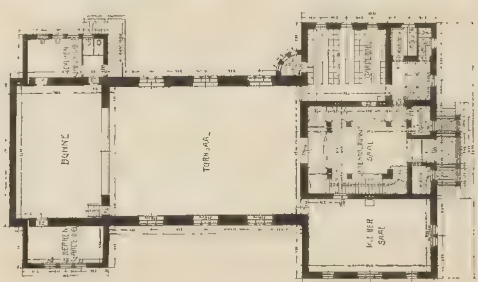
Die hier abgebildete Westfassade mit Turm ist von dem St. Pöltener Baumeister Josef Mungenast (1722—1728).



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Hochaltar in der Karlskirche in Wien.

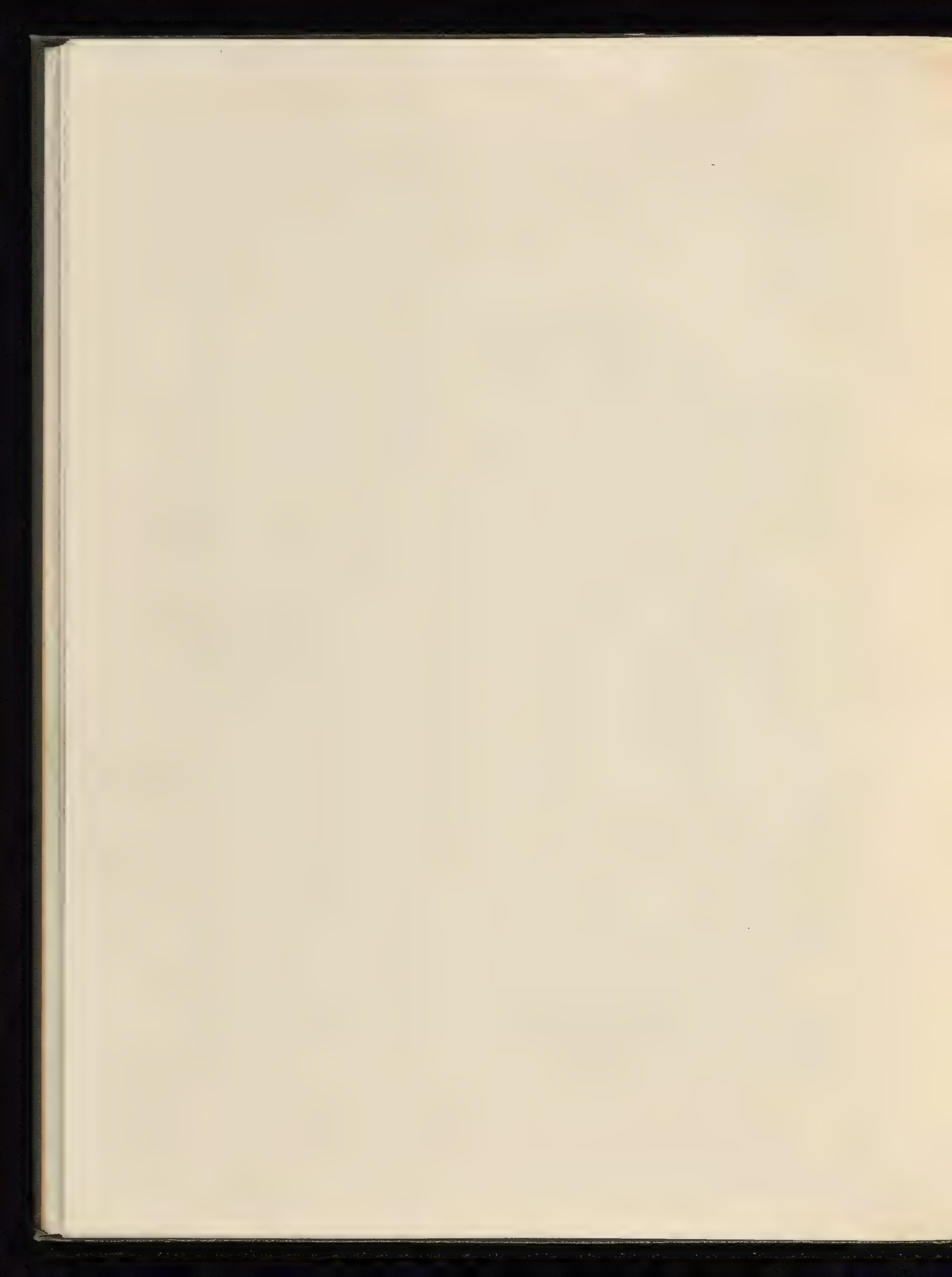




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Turnhalle in Jaroměř.

Vom Architekten J. Podhaisky, k. k. Professor in Prag.





Lagerhaus der Handels- und Transport-Aktien-Gesellschaft in Sarajevo.

Vom Architekten Josef von Vancaš.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

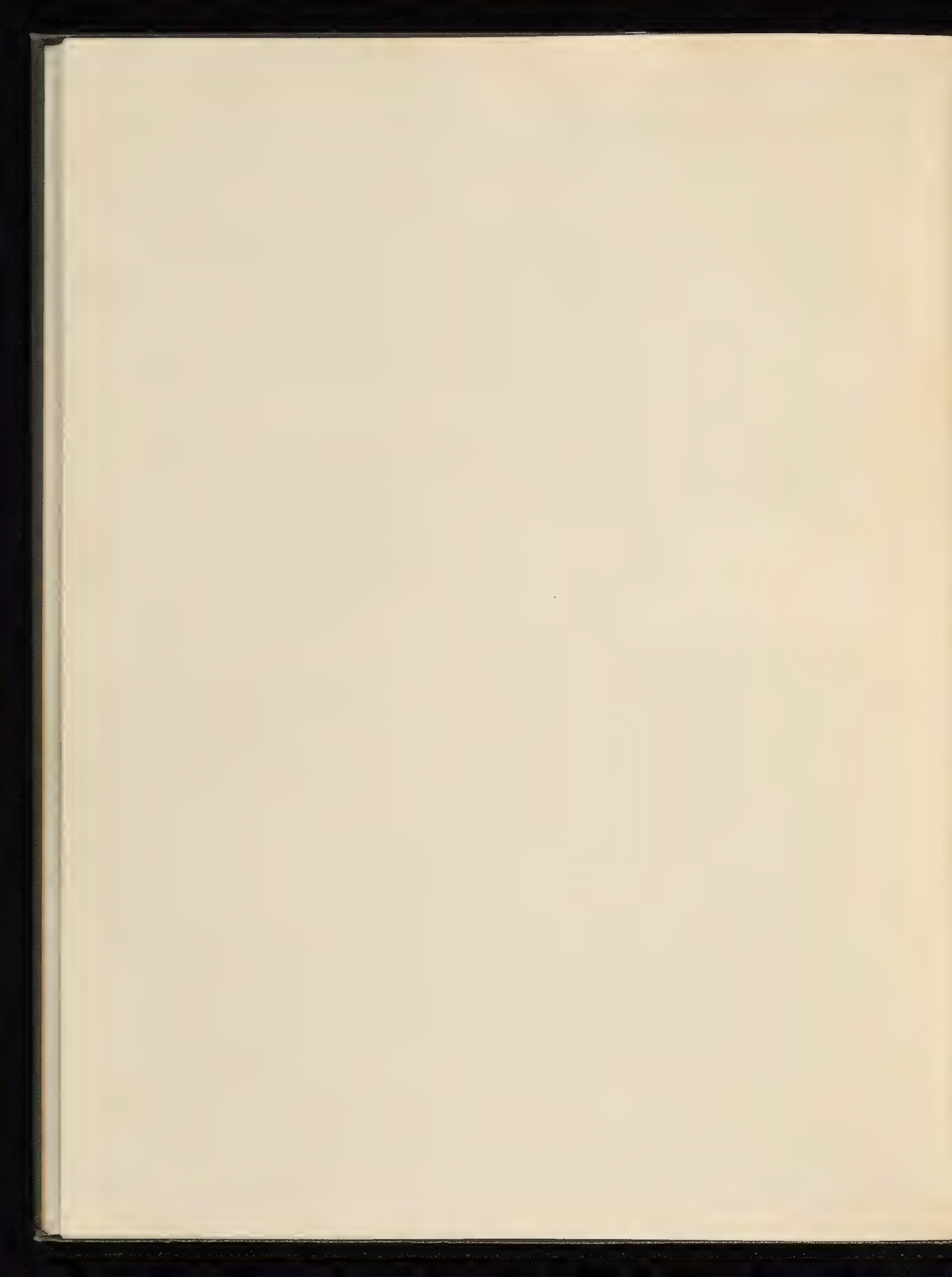
Hohe Brücke über den Tiefen Graben.
Vom Architekten Josef Hackhofer.
Ausgeführt von der Brückenbauanstalt Anton Biró.

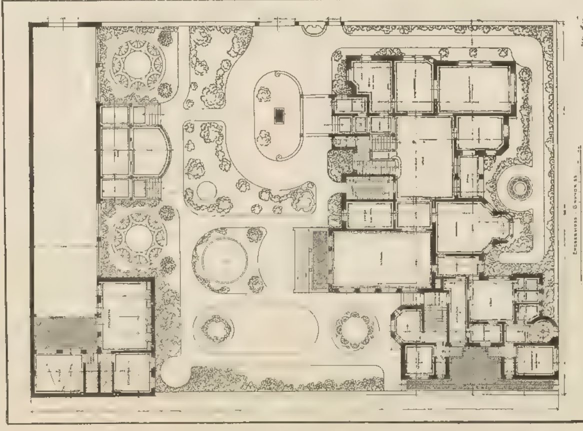




Entwürfe für Villen.
Vom Architekten Karl von Kéler.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

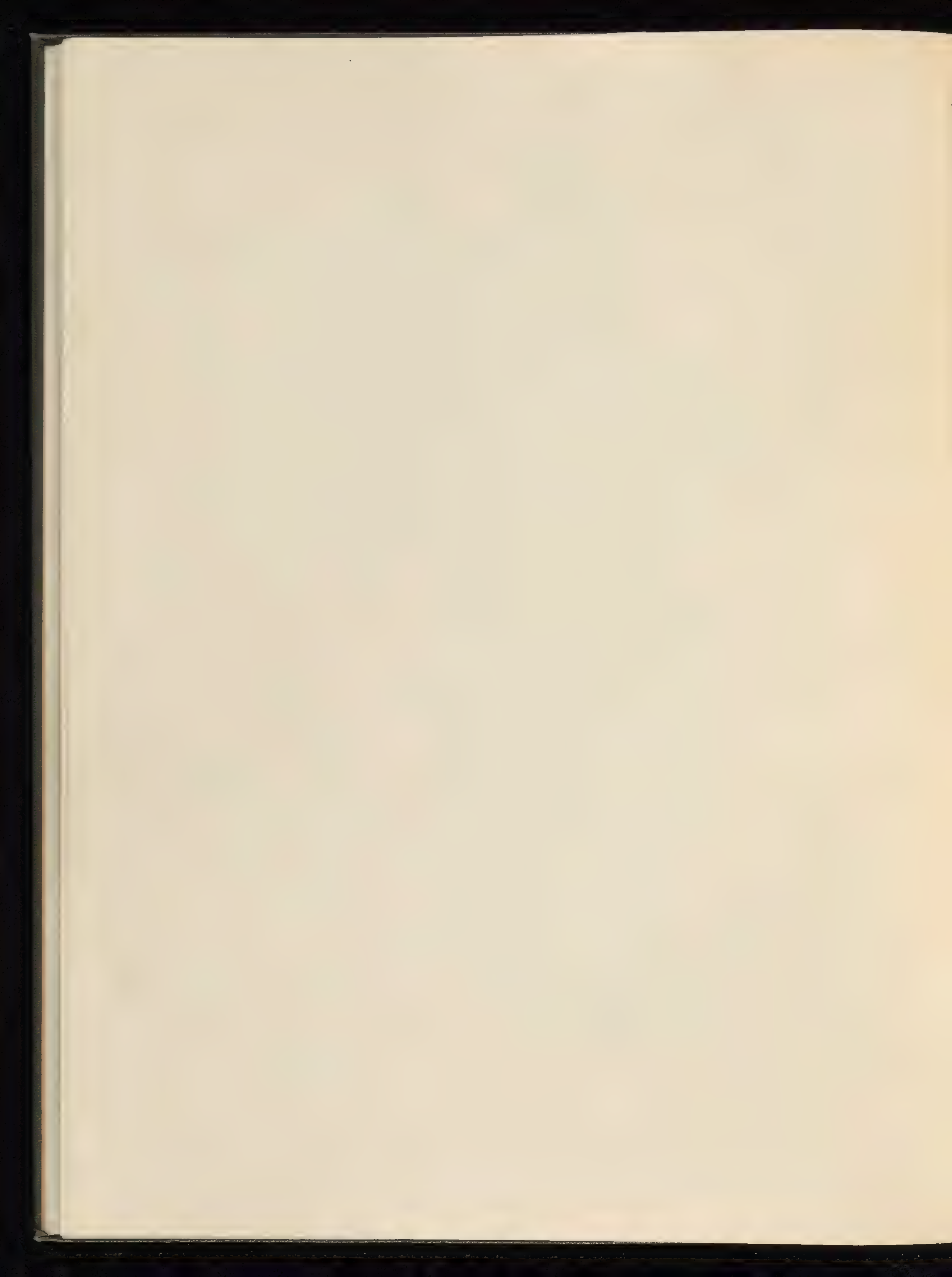




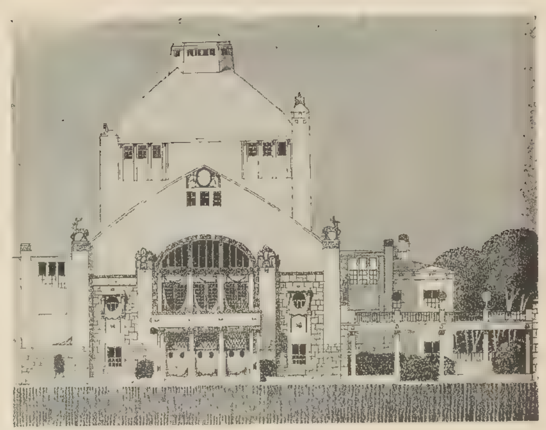
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

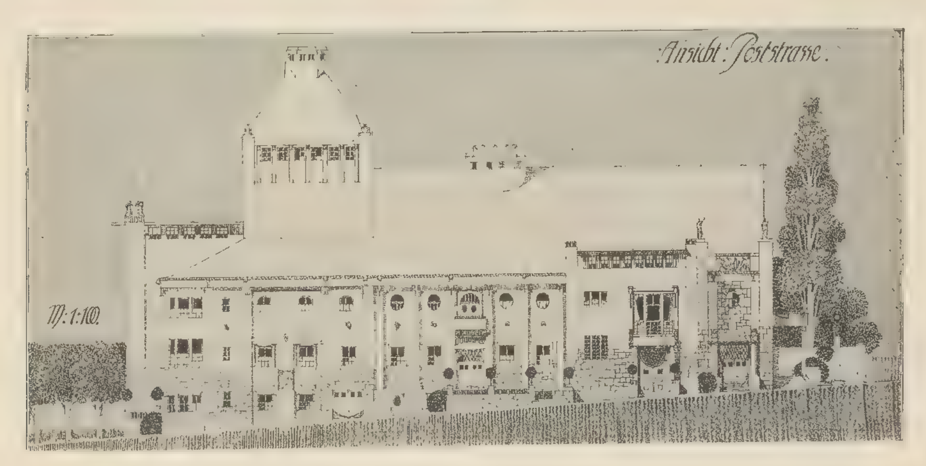
Entwurf zu einem Herrschaftshause.

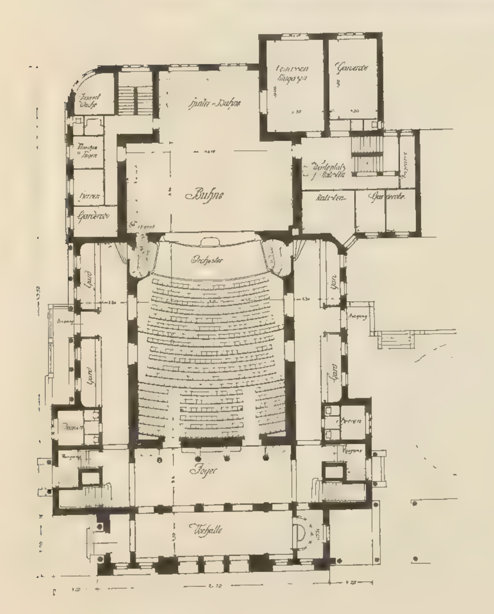
Vom Architekten Waldemar Reiner.

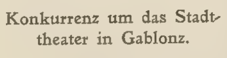






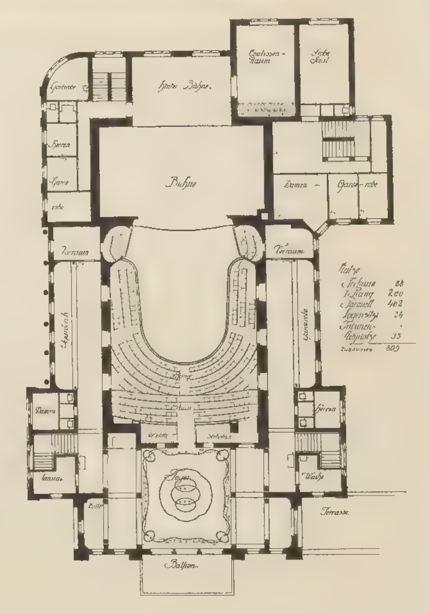


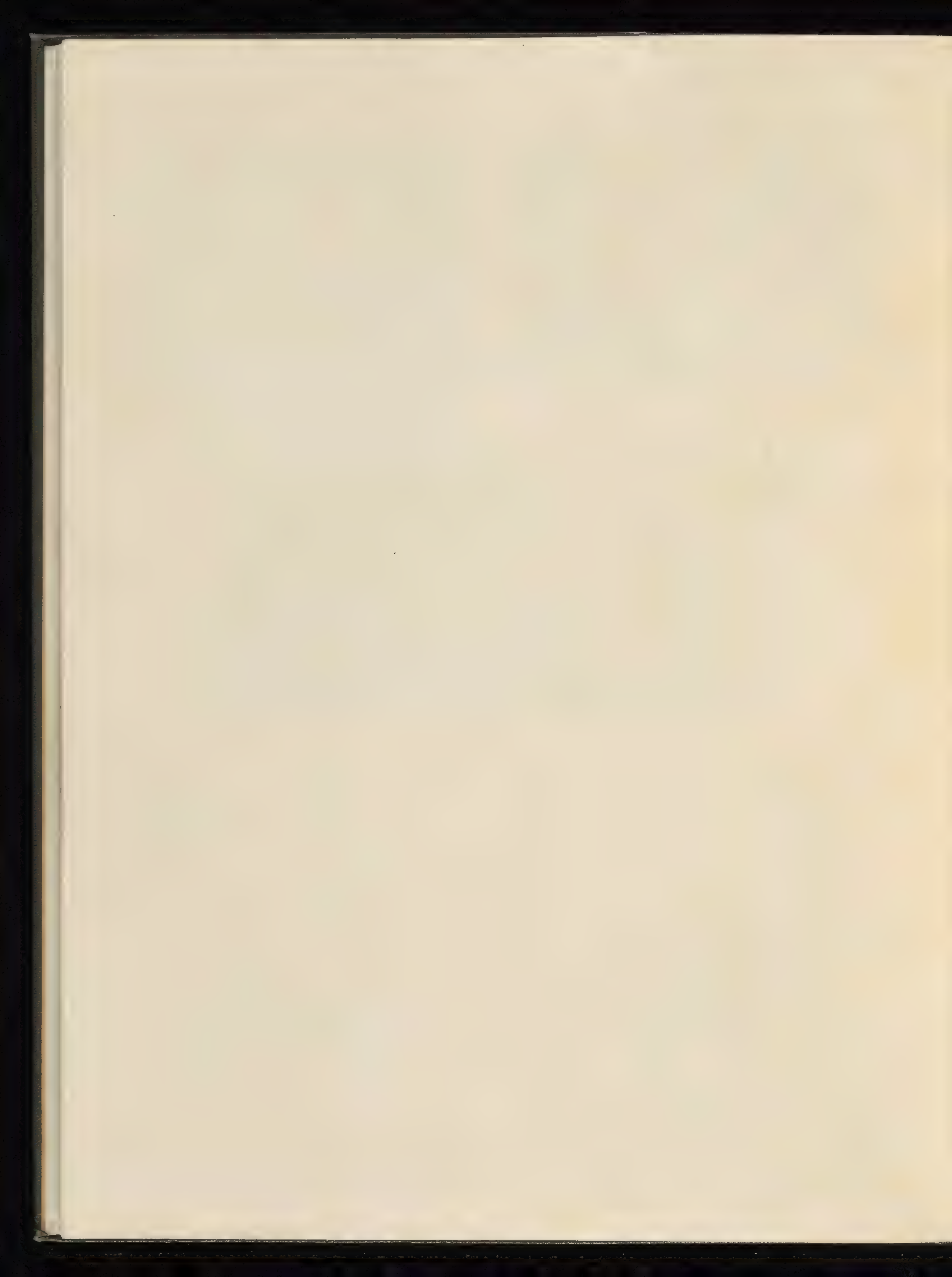




Konkurrenz um das Stadttheater in Gablonz.

Vom Architekten Rudolf Bitzan in Dresden.







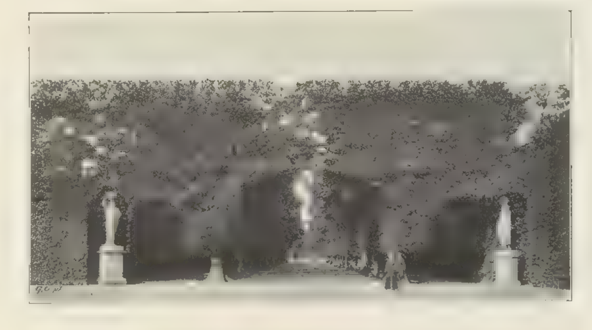
Aus dem k. k. Belvedere in Wien.
Erbaut von Johann Lucas von Hildebrand.

Wiener Barockgärten.

Von Josef Aug. Lux.

Eine unvergängliche Herrlichkeit und Heiterkeit ist in den alten barocken Gartenschöpfungen ausgeprägt, eine Großzügigkeit und Festlichkeit, die mitten im heutigen Alltag einsam und unverstanden dasteht, als darbende Schönheit, die nur deshalb darbt, weil die Sinne fehlen, sie zu bewundern. Noch immer wachen an den Stufen die schweigenden Sphinxen, starr und steinern, und lächeln. Noch immer tanzen auf den Geländern die Amoretten, voll unbändiger Freude und Ungeduld harrend, daß sich das formenreiche Gittertor öffne, und die Fürstin hervortrete, und ihren zarten Fuß auf die weißen Marmorstufen setze, die auf- und niedergehen und ewig harren. Noch immer treiben die anmutigen Putti ihr köstlich unartiges Spiel mitten in den Teichen, fangen ihre Delphine, lassen das Wasser hochaufspritzen, der alte Faun mit dem unwiderstehlich lächerlichen Bocksgesicht erhebt sich schilf- und schlammbedeckt und probiert seine Wasserkünste, läßt aus der Nase einen Strahl aufschießen, wenn auch das eine Nasenloch längst mit Erde verstopft ist und den Dienst versagt. Noch immer stehen die säuberlich geschnittenen Laubwände in geraden Alleen, auf einen zentralen Punkt zulaufend, wie ein heiliger Hain irgend eine edle Plastik, einen schönen Brunnen als kostbares Juwel einschließend, aus den Nischen treten die plastischen Bilder von Göttern und Genien hervor, nicht in ehrwürdiger, Anbetung heischender Haltung, sondern leicht geschürzt, zu Spiel und lockeren Abenteuern angetan, galant und zierlich, in Tanzschritt- oder Menuettbewegung, als beziehungsreiche Allegorien höfischer Liebesfeste. Jupiter ist nicht der Donnerer, sondern der Amphitryon des Molière, die Musen gleichen den Hofdamen aus der Zeit Ludwig XIV., die Göttersprache der Olympier ist Monsieur und Madame! Wenn die abendlichen Schatten über die Gärten sinken, und die lärmenden Kinder, die Dienstmädchen, die Soldaten und Liebhaber verschwunden sind, dann mag es einen dünken, als bewegten sich diese steinernen Gebilde und wandelten die Kieswege auf und nieder, in Puderperücke und Reifrock, die Wasser plätschern als melodische Begleitung zum sanften, tändelnden Liebesgeflüster, leise klirrt der Degen, Seufzer sterben im verschwiegenen Dunkel der liebetrunkenen Nacht, und wenn je ein verspätetes Liebespaar Arm in Arm geschlungen zwischen den Laubwänden auftaucht, dann umkleiden es die schlummernden Stimmungen dieser geheimnisvollen Gärten mit ihrer ganzen Zauberkraft, und man mag ein Ewig-Menschliches mit der vergänglichen Form einer längst entschwundenen Zeit umkleidet sehen, die an diesem Orte lebendig wird. So mag man noch ferne Mächte in der Gegenwart nachfühlen, und die Wiedererstehung eines Geistes fühlen, den wir längst verschollen und begraben wähnten. Sicherlich, der Geist, der in diesen alten, barocken Gartenschöpfungen lebt, wird wieder seine Auferstehung feiern. Nicht die Götterpose, nicht die mythologischen Allüren, nicht der Reifrock oder die Puderperücke, überhaupt nicht, was zeitlich, oder was Mode ist und daher rasch hinwelkender Vergänglichkeit unterworfen, sondern die ewig menschlichen Grundprinzipe, die, auf die materielle Umgebung angewendet, Kunstprinzipe heißen, die zwar auf Zeiten vergessen werden, aber eigentlich nie verloren gehen können. Wir haben nun freilich heute ganz darauf vergessen, daß wir an diesen barocken Gartenschöpfungen noch viel zu lernen haben. Wenn wir heute die verloren gegangene Gartenkunst wieder finden, wenn wir imstande sein wollen, unseren Hausgärten jenen bestrickenden Zauber, jene Anmut, die sie einst, vor hundert und zweihundert Jahren besaßen, zu geben, wenn wir öffentliche Garten- und Parkanlagen schaffen wollen, die wahrhaft einen Genuß für den Stadtmenschen und eine Vermehrung der städtischen Schönheit bedeuten sollen, dann müssen wir unser Auge zu allererst wieder zum Verständnis jener einsamen und aus Mangel an Bewunderung und kennerhaftem Verständnis darbenden Schönheit erziehen, die in den alten barocken Gärten, wenn auch in etwas verwilderten und verwahrlosten Zügen, aufbewahrt ist. Der Tag, an dem diese Entdeckung gemacht sein wird, wird ein Tag der Freude und der Trauer sein. Denn er wird uns bei allem Glück über das wiedergefundene Göttergeschenk mit einer tiefen Beschämung über unsere heruntergekommene Kultur erfüllen, die es zuwege brachte, daß wir uns mit den traurigen Karikaturen, die unsere meisten Villen und öffentlichen Stadtgärten darstellen, zufriedenstellen konnten.

Dann wird es uns klar werden, daß es ein Unding ist, auf dem kleinsten Fleck Erde den Hydepark kopieren zu wollen, daß in unseren städtischen Anlagen das Stück Rasenfläche im Gehege eines armseligen Drahtgitters keine Wiese vorstellen kann, ebensowenig wie die unruhige, stockige Zusammenstellung von Bäumen und Gebüschen keine Waldlandschaft kopieren kann. An den barocken alten Gartenschöpfungen mag uns die Erkenntnis aufgehen, daß der kleine Raum groß aussehen kann, wenn er streng architektonisch behandelt ist. Die geschnittenen Laubwände, die gerade Linien ergeben, dürften das Beispiel dafür geben, wie man städtische Anlagen herstellt, daß sie mitten in der lärmenden Großstadt eine grüne Insel bilden und das Gefühl der Entrücktheit gewähren. Edle Plastiken, Denkmäler, Brunnen, Teiche mögen darin würdig aufgestellt werden. Nicht nur den öffentlichen Gärten, auch den Hausgärten dürften sie das beherzigenswerte Beispiel vor Augen rücken, wie man den Raum ergiebig ausnützen kann, daß nicht die wilde Parklandschaft, sondern der Blumengarten, das Beet, die Hecke und der Laubengang in solchen Gärten die Hauptrolle spielen müssen. Diese und noch viele andere Erfahrungen werden hier zu schöpfen sein, von der Anlage der Wege, der geschickten Ausnützung des Terrains, der entsprechenden Anlage der Terrassen und der ganzen architektonischen Unterlage angefangen bis zur Pflege der Blumenbeete, der Anlage der Hecken, der geschickten Verwendung der Laubwände und der Aufstellung geeigneter Gartenplastiken, Fontänenfiguren und Denkmäler. Daß Gebäude und Garten architektonisch eine Einheit darstellen müssen, wird sowohl für den Hausgarten als für den Stadtgarten eine wichtige Erkenntnis sein. Ganz besonders aber wird man wichtige Lehren in bezug auf die schöne Wasserkunst, die ja einstmals auch den Architekten zum Meister hatte, ziehen können, denn gerade in den Wasserkünsten haben wir alles vergessen, was schönes Besitztum der einstigen Gartenkünstler war.







Aus dem k. k. Belvedere in Wien.

Erbaut von Johann Lucas von Hildebrand.





Aus dem k. k. Belvedere in Wien.

Erbaut von Johann Lucas von Hildebrand.





Aus dem k. k. Belvedere in Wien.

Erbaut von Johann Lucas von Hildebrand.

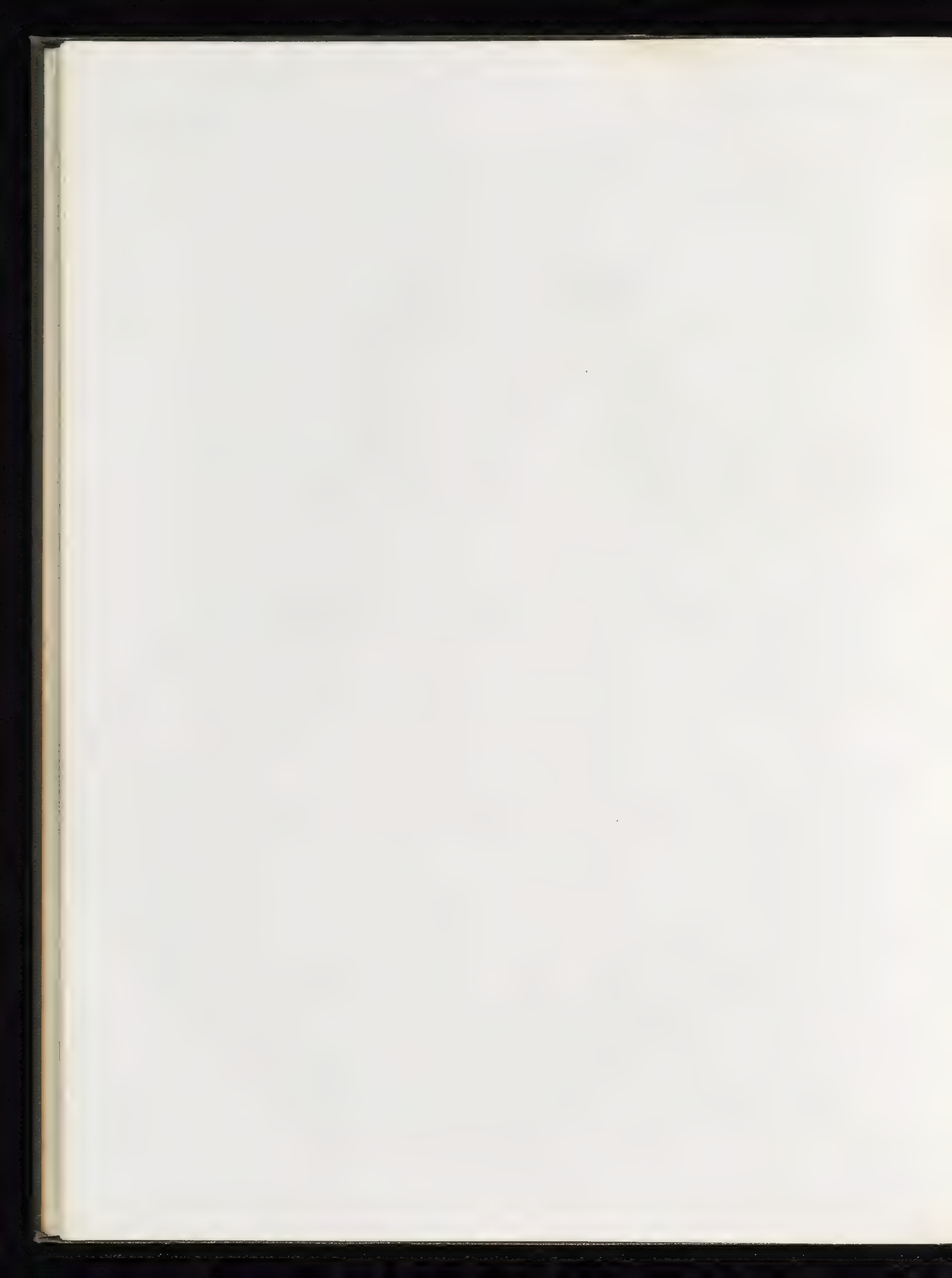
Verlag von Anton Schroll & Co. Wien.

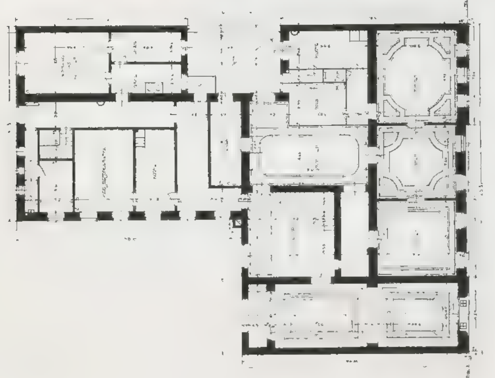


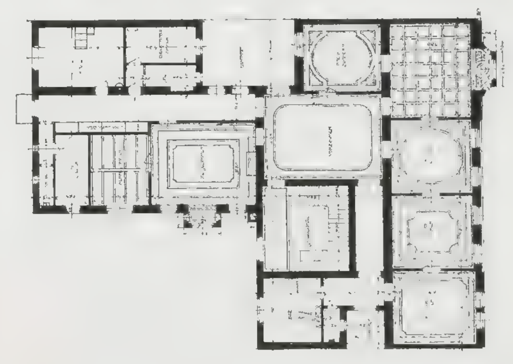


Umbau eines Bauernhauses in Wien-Weidling.

Vom Architekten A. v. Inffeld, k. k. Fachlehrer.







Wohnhaus in Wien, IV. Heugasse.

Von den Architekten Kupka & Orglmeister.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





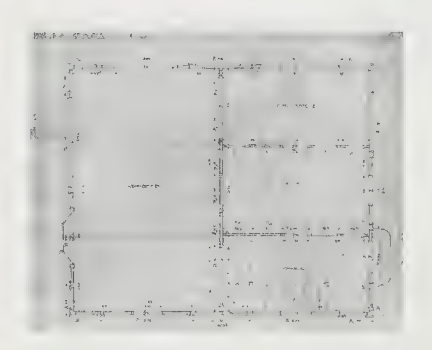
Verlag von Anton Schroll & Co.. Wien.

Vestibule Wien, IV. Heugasse.
Von den Architekten Kupka & Orglmeister





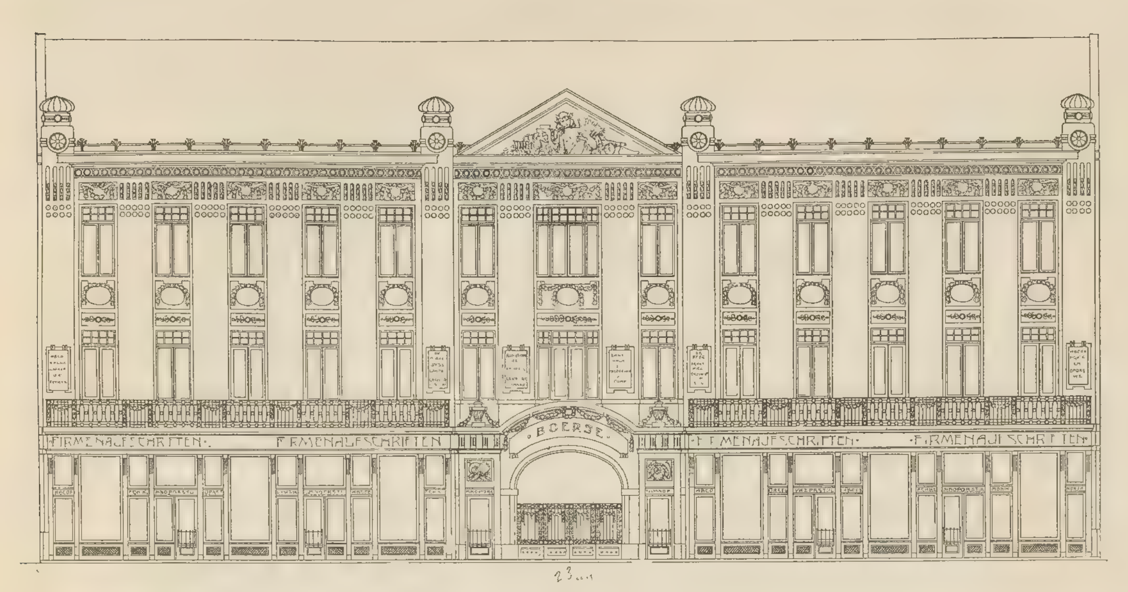




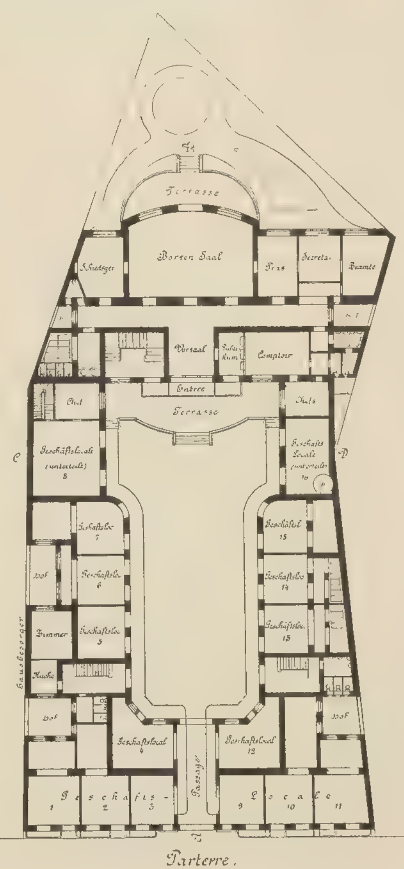
Transportables Wohnhaus.
Von F. Schönthaler & Söhne
(Schnitt umstehend.)

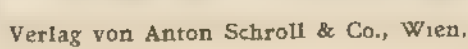
LÄNGSSCHNITT

QUERSCHNITT



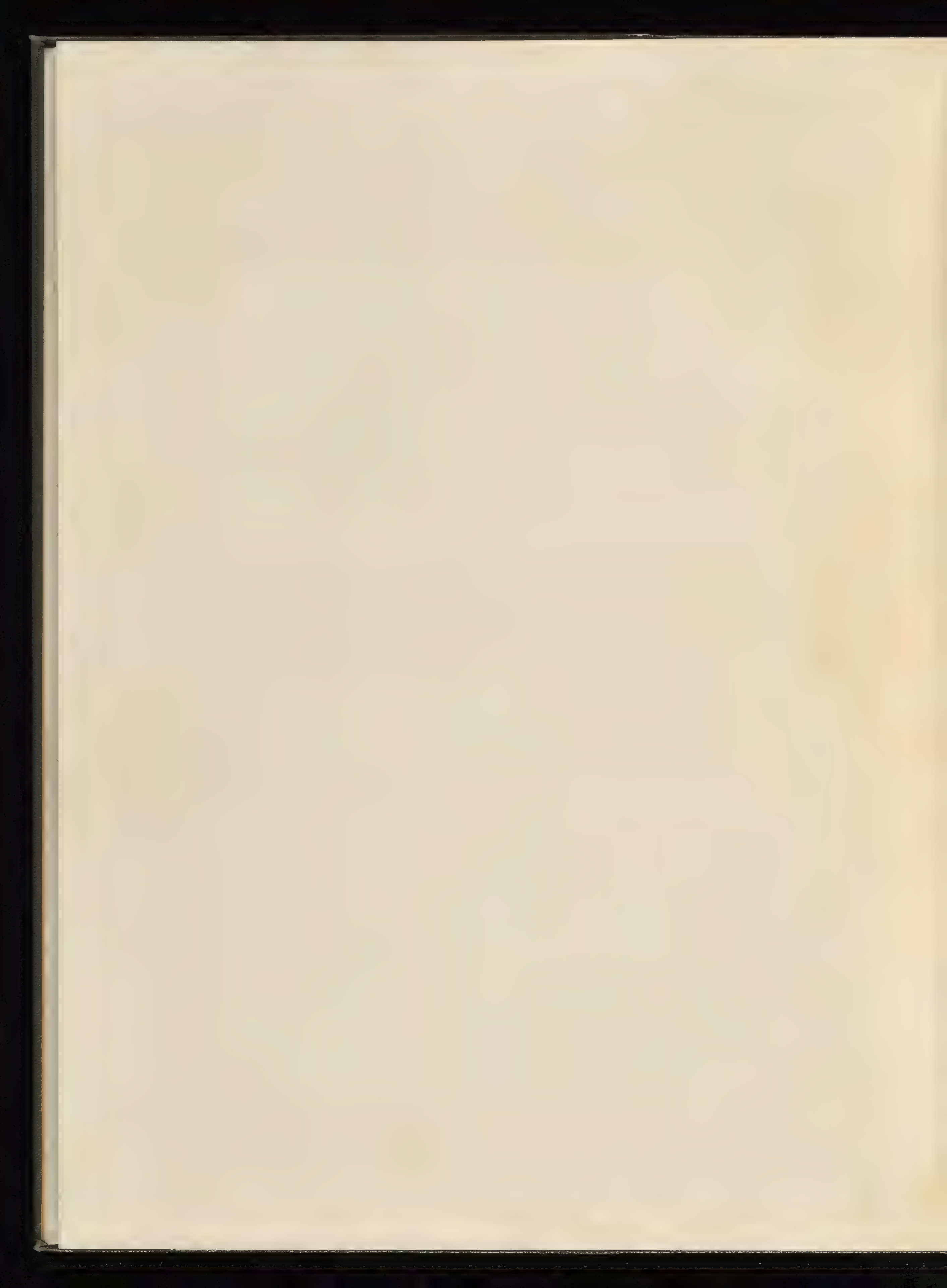





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Börse für Czernowitz.

Entwurf vom Architekten Oskar Marmorek.



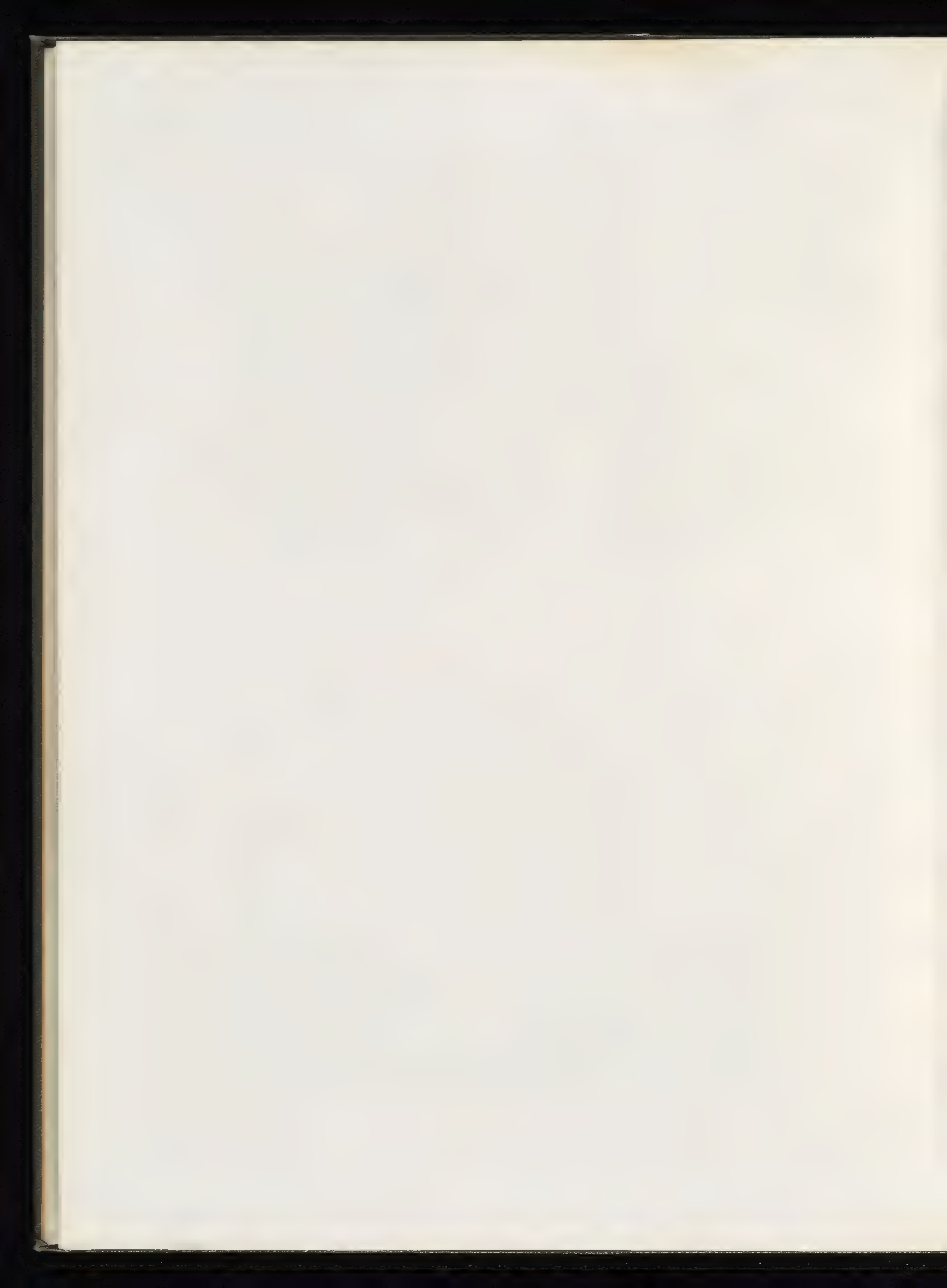




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Grabdenkmäler in Wien-Zentralfriedhof.

Vom k. k. Oberbaurat Fr. Ohmann.





Landschloß Troja bei Prag.



Das alte königliche Landestheater in Prag.
Gezeichnet von Friedrich Ohmann.
Nach dem Original für das Werk: „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild.“
Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Barocke Häuser (darunter das Palais Thun) in der Spornergasse zu Prag.

Gezeichnet von Friedrich Ohmann.

Nach dem Original für das Werk: „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild.“
Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien.



Schloß Podhorce (Galizien).



Die Waldsteinhalle im Palais Waldstein zu Prag.
Gezeichnet von Friedrich Ohmann.
Nach dem Original für das Werk: „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild.“
Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien.



Die Boimsche Kapelle in Lemberg.



Anczewskisches Patrizierhaus in Lemberg.

Nach dem Original für das Werk: „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“.
Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien.
Gezeichnet von Friedrich Ohmann.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





Fassadenausbildung der k. k. Kavallerie-Kaserne in Wien-Breitensee.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Reitschule in Wien-Breitensee.

Vom Architekten Istvan Benko.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Die malerische Ausschmückung der Vyšehrader Kirche in Prag.

Vom akad. Maler F. Urban.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Die malerische Ausschmückung der Vyšehrader Kirche in Prag.

Vom akad. Maler F Urban.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Haus des Gremiums der Wiener Kaufmannschaft.

Wien, I. Krugerstraße.

Vom Architekten Ernst von Gotthilf.





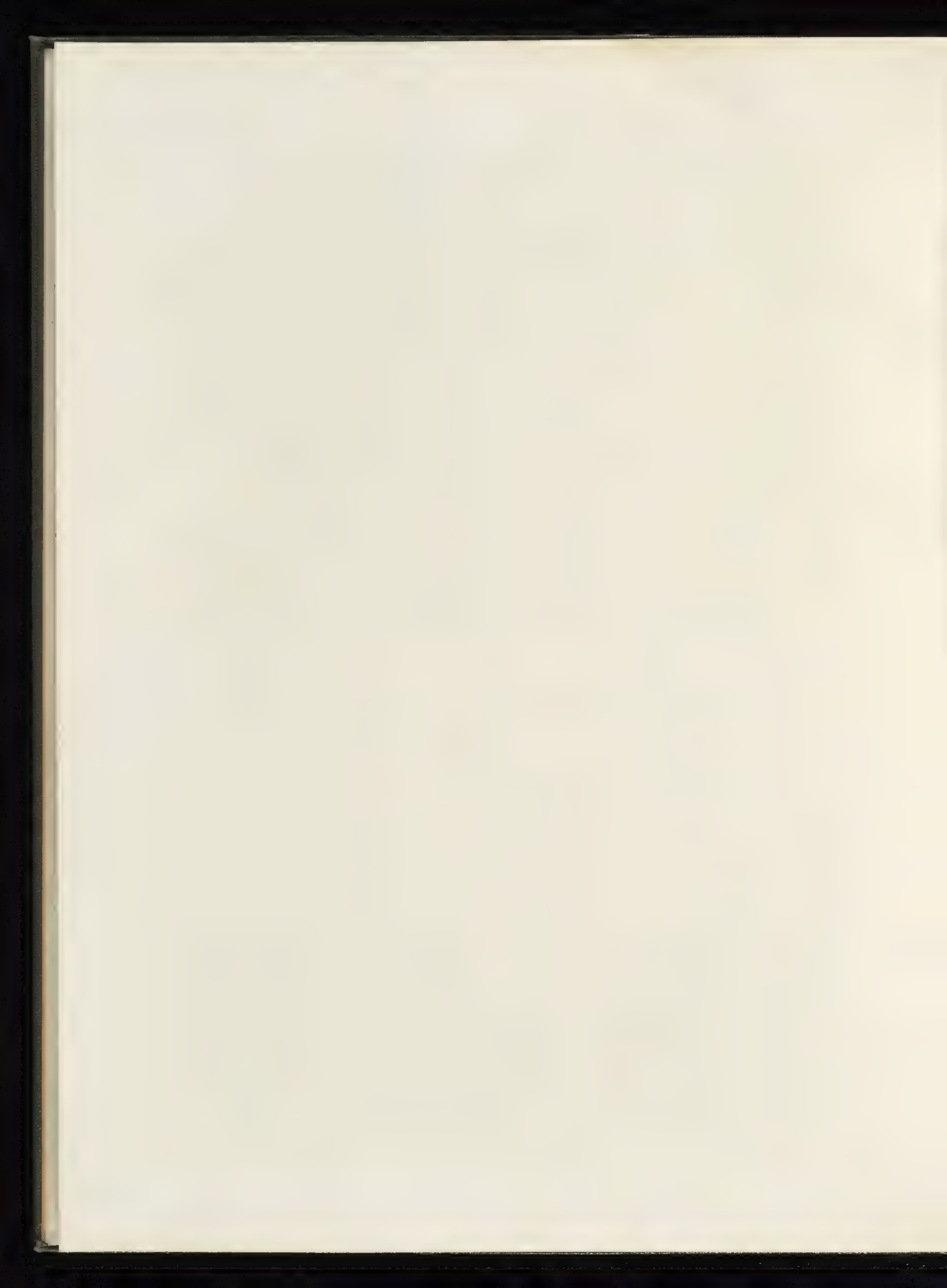
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wildbrethandlung Zitterbart in Wien, VI.

Aus Eisen und Marmor.

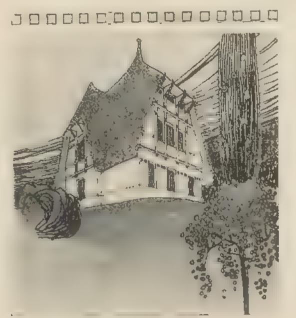
Vom Architekten Hans Prutscher.

Fries vom Maler Hubert von Zwickle.





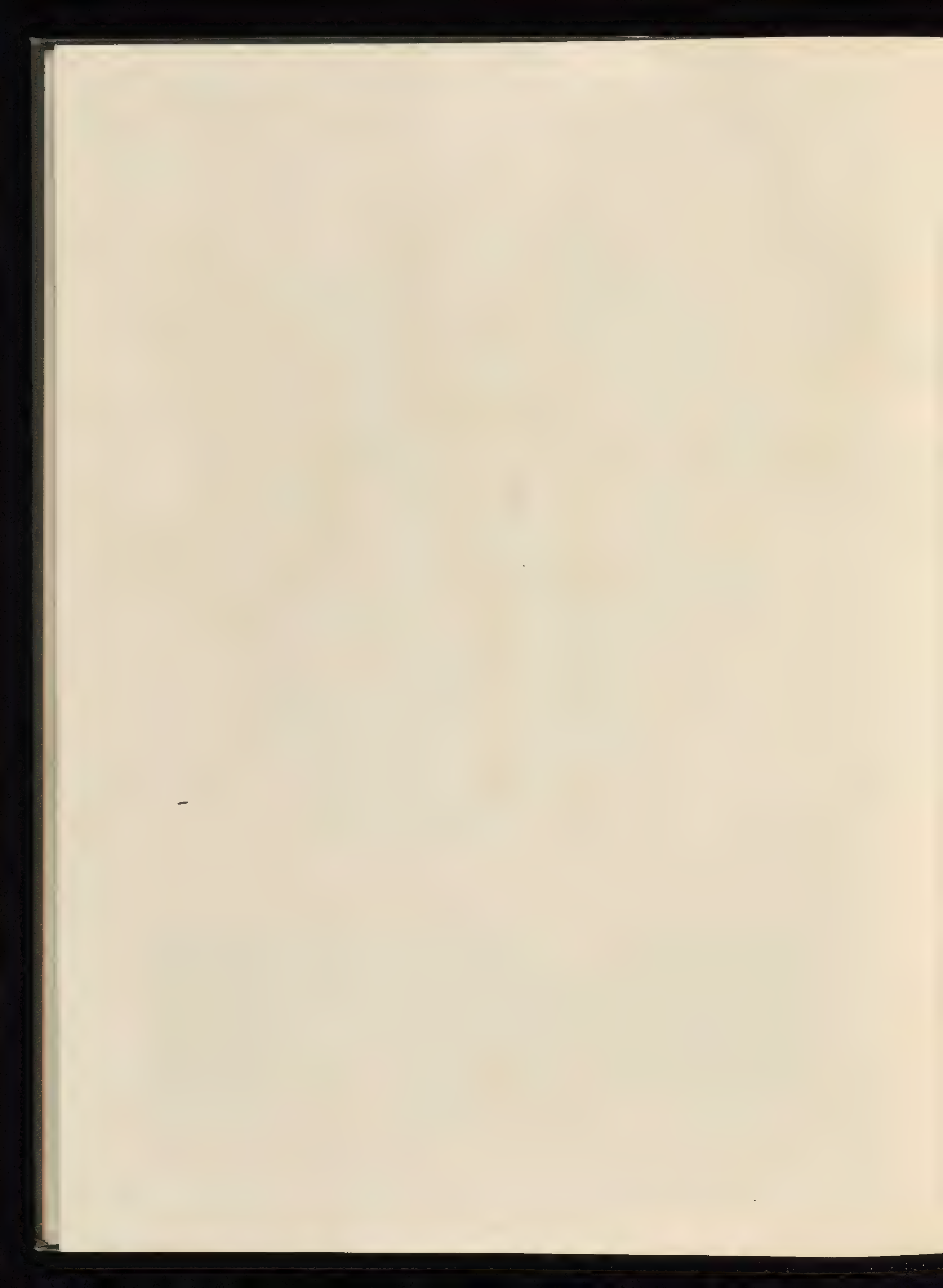




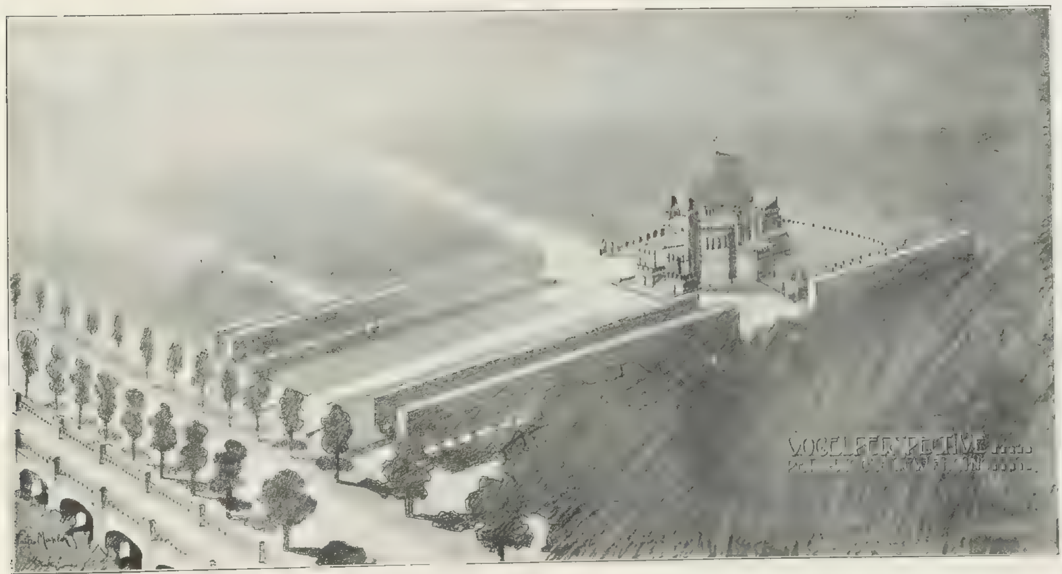


Entwürfe vom Architekten Karl von Keler.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



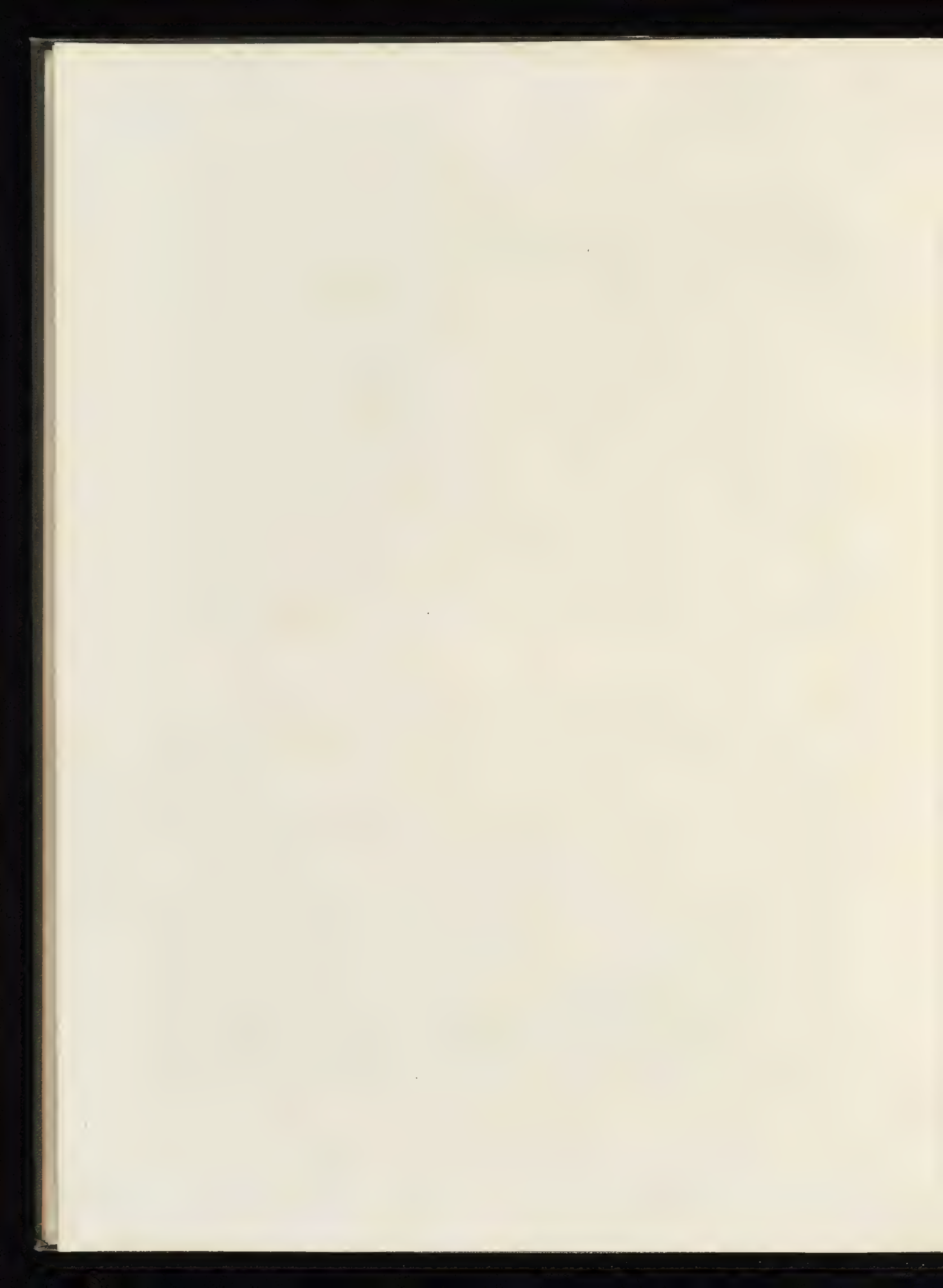


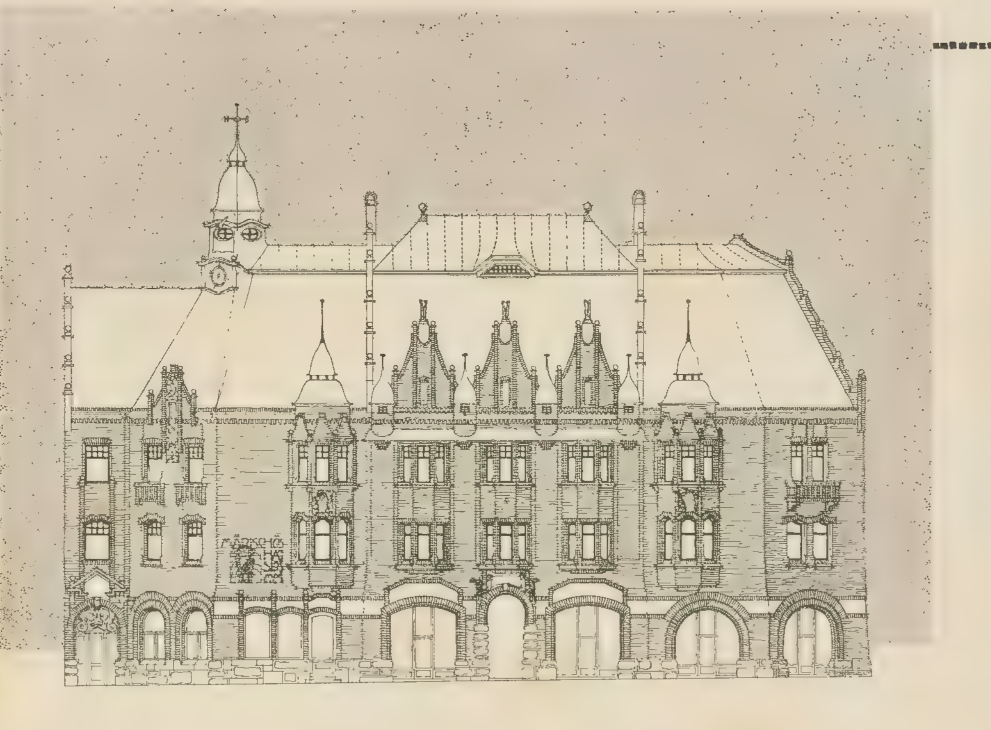


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Entwurf für eine monumentale Kirche.

Vom Architekten Fritz Mahler.

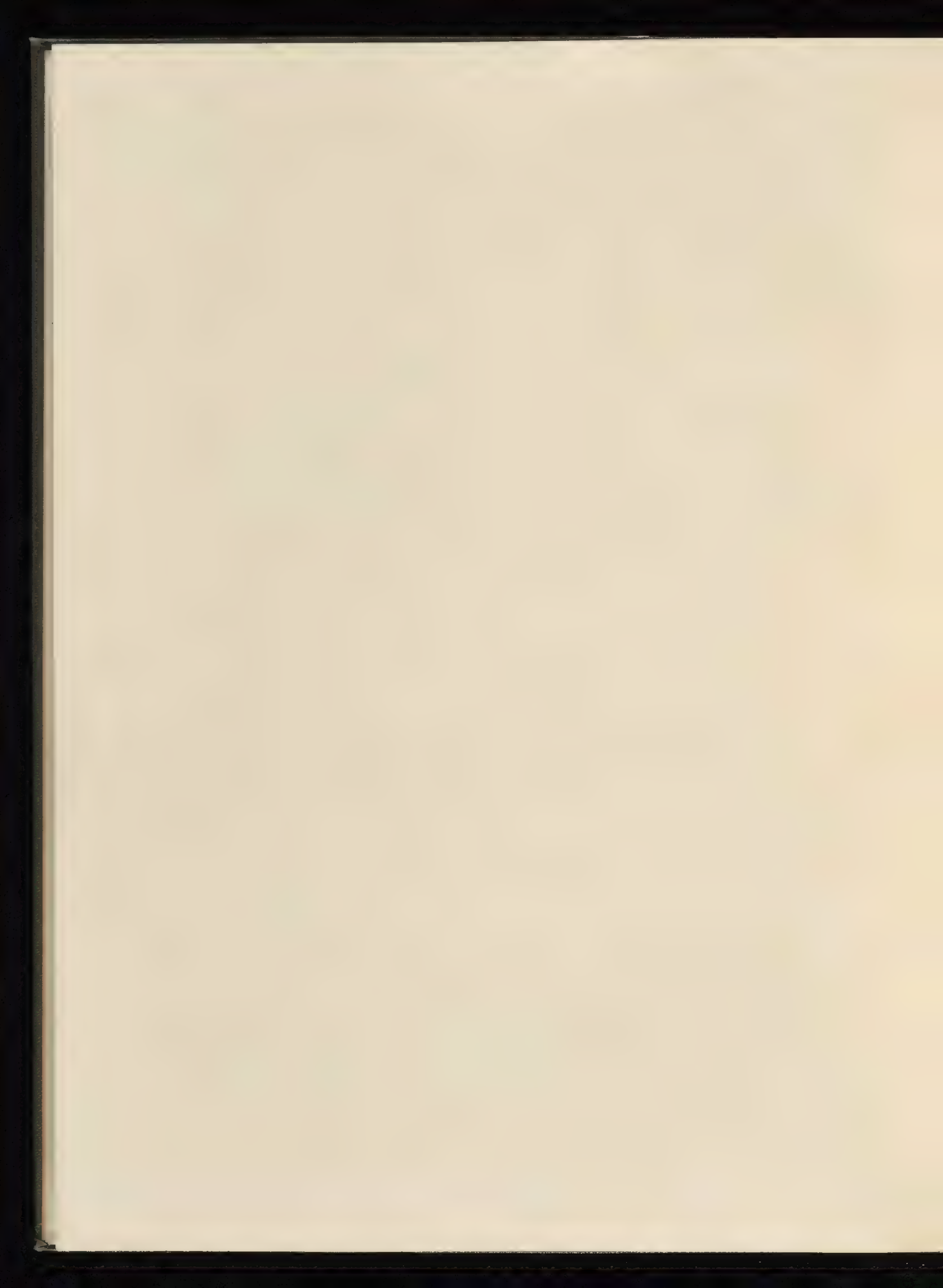






Konkurrenzentwurf für die Mährisch-Ostrauer Handels- und Gewerbebank in Mährisch-Ostrau.
I. Preis.
Von den Architekten k. k. Baurat Prof. Julius Deininger und Wunibald Deininger.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





Die Kathedrale in Krakau.

Gezeichnet von Friedrich Ohmann.

Nach dem Original für das Werk: „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild."

Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Das Sobieski-Haus am Ringplatz in Lemberg (XVII. Jahrhundert).

Gezeichnet von Friedrich Ohmann.

Nach dem Original für das Werk: „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild."
Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Die griechische Stadtkirche in Lemberg.

Gezeichnet von Friedrich Ohmann.

Nach dem Original für das Werk: „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild.“
Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien.

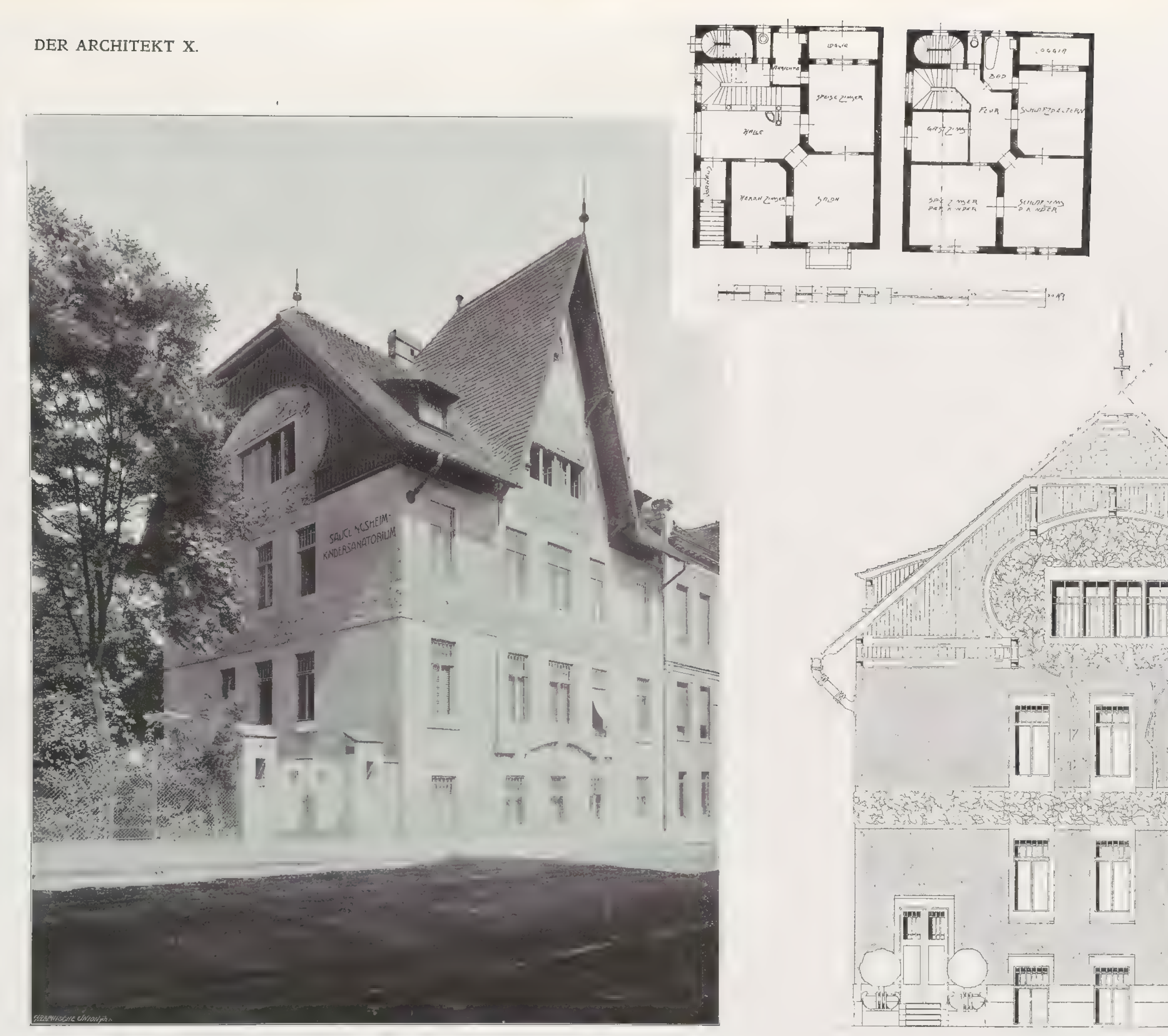


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Hofansicht der griechischen, sogenannten walachischen Kirche in Lemberg (XVII. Jahrhundert).

Gezeichnet von Friedrich Ohmann.

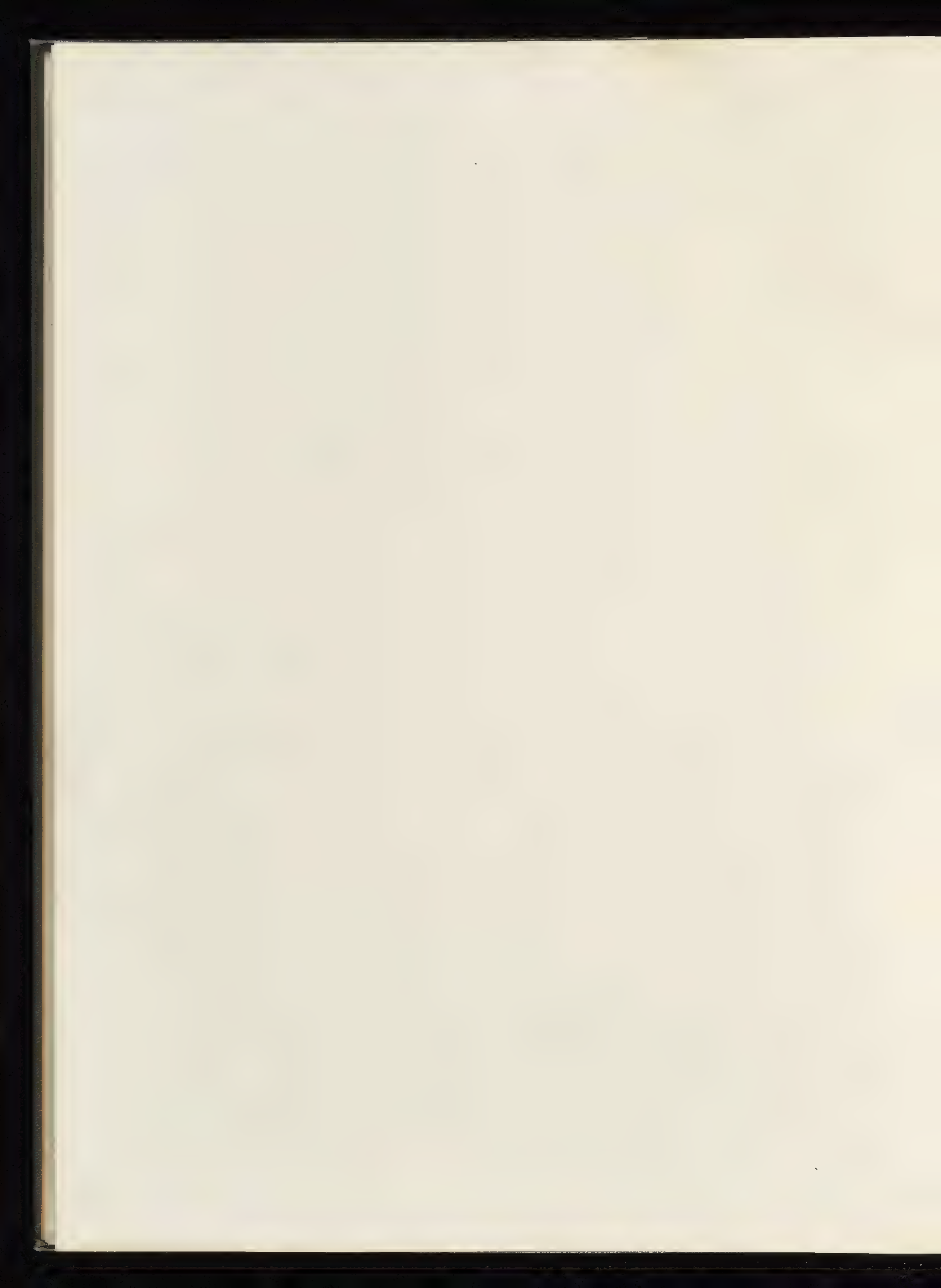
Nach dem Original für das Werk: „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild." Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien.

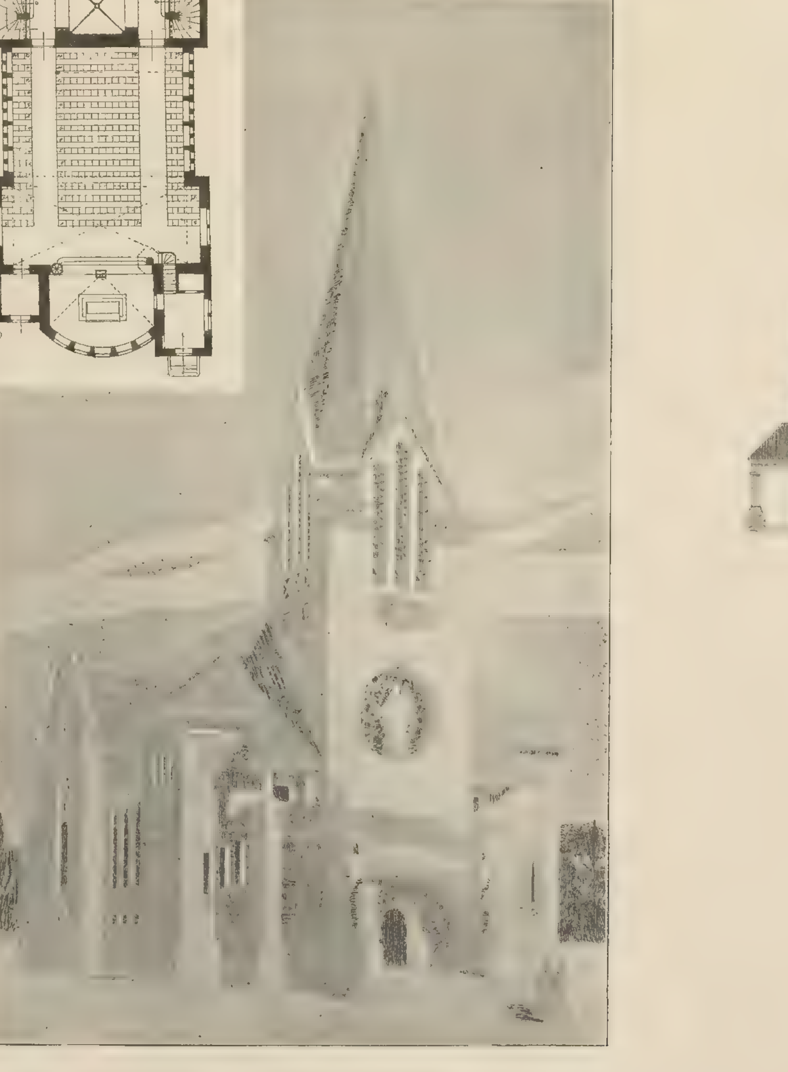


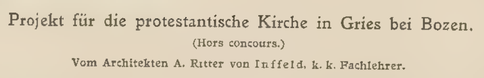
Säuglingsheim und Kindersanatorium in Wien, XIII.

Vom Architekten Karl Stöger.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





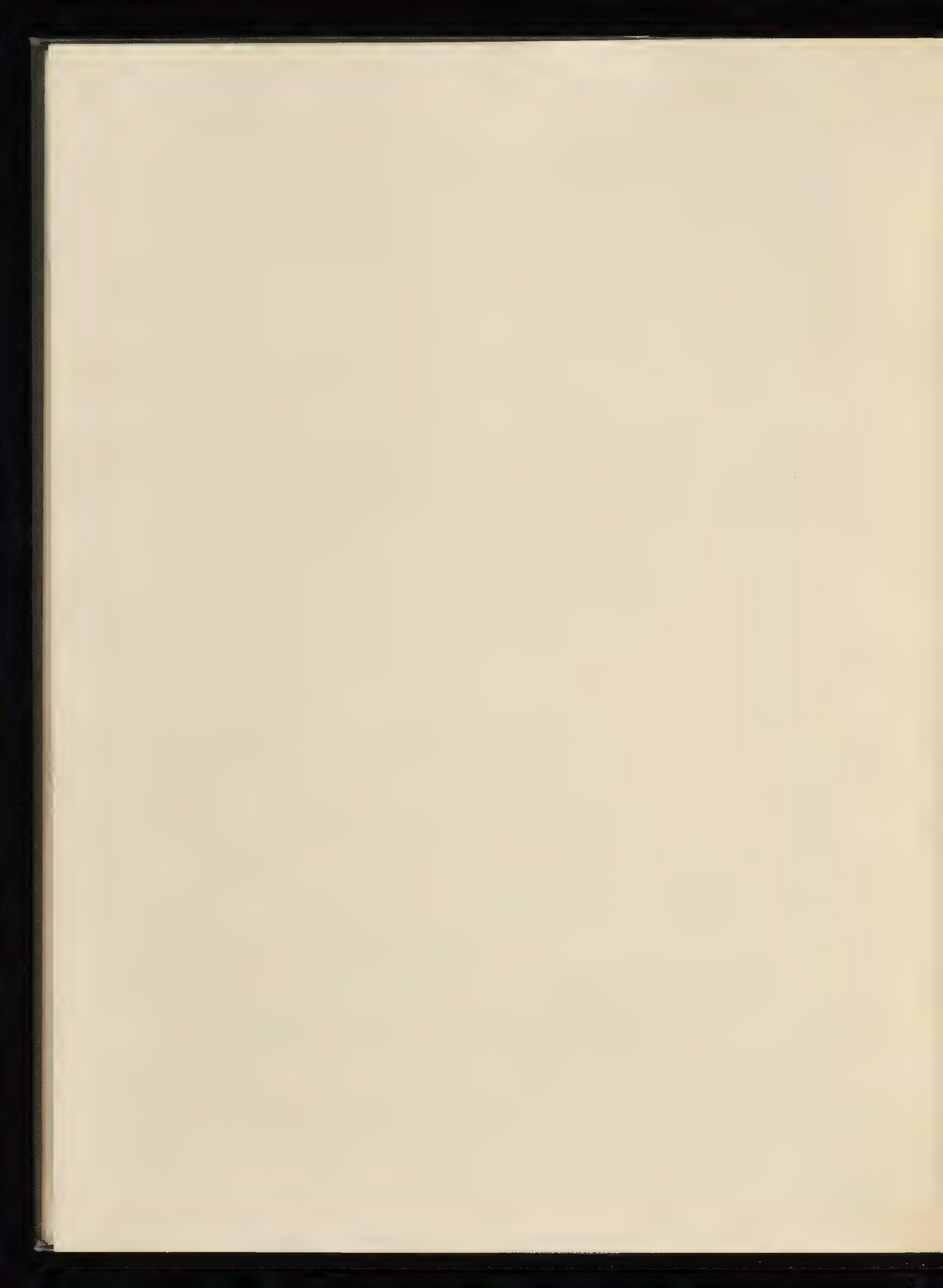


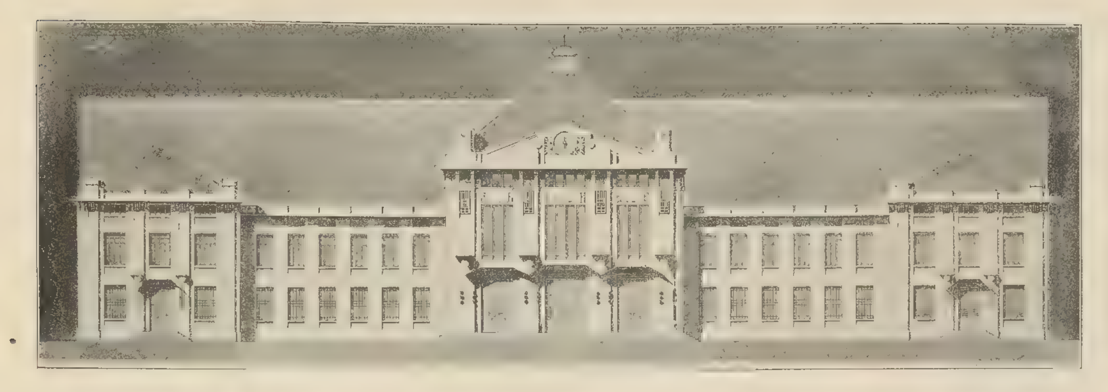
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Projekt für die protestantische Kirche in Gries bei Bozen.

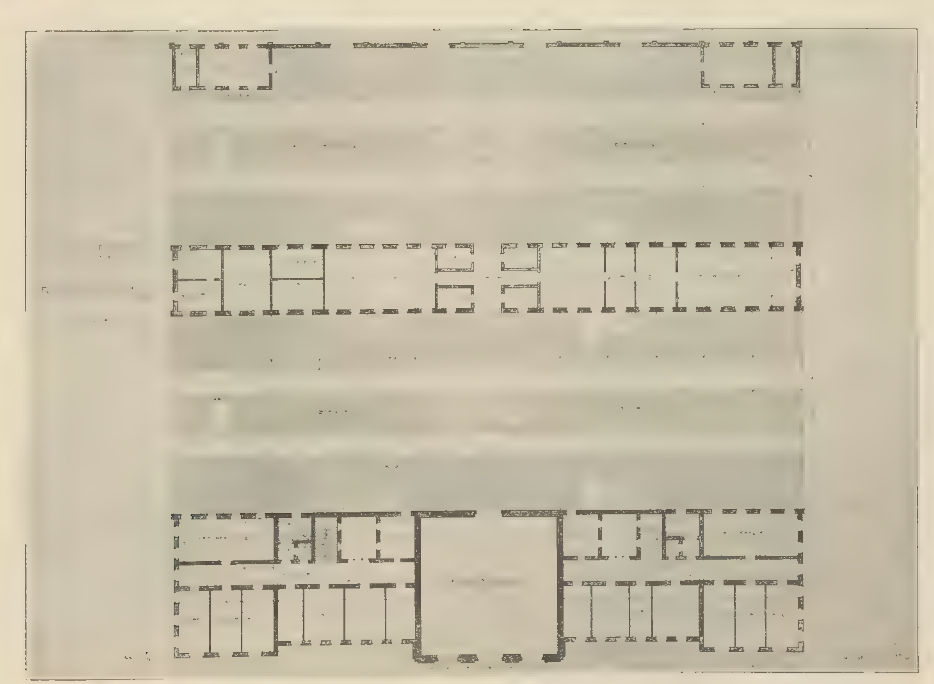
(Hors concours.)

Vom Architekten A. Ritter von Inffeld, k. k. Fachlehrer.





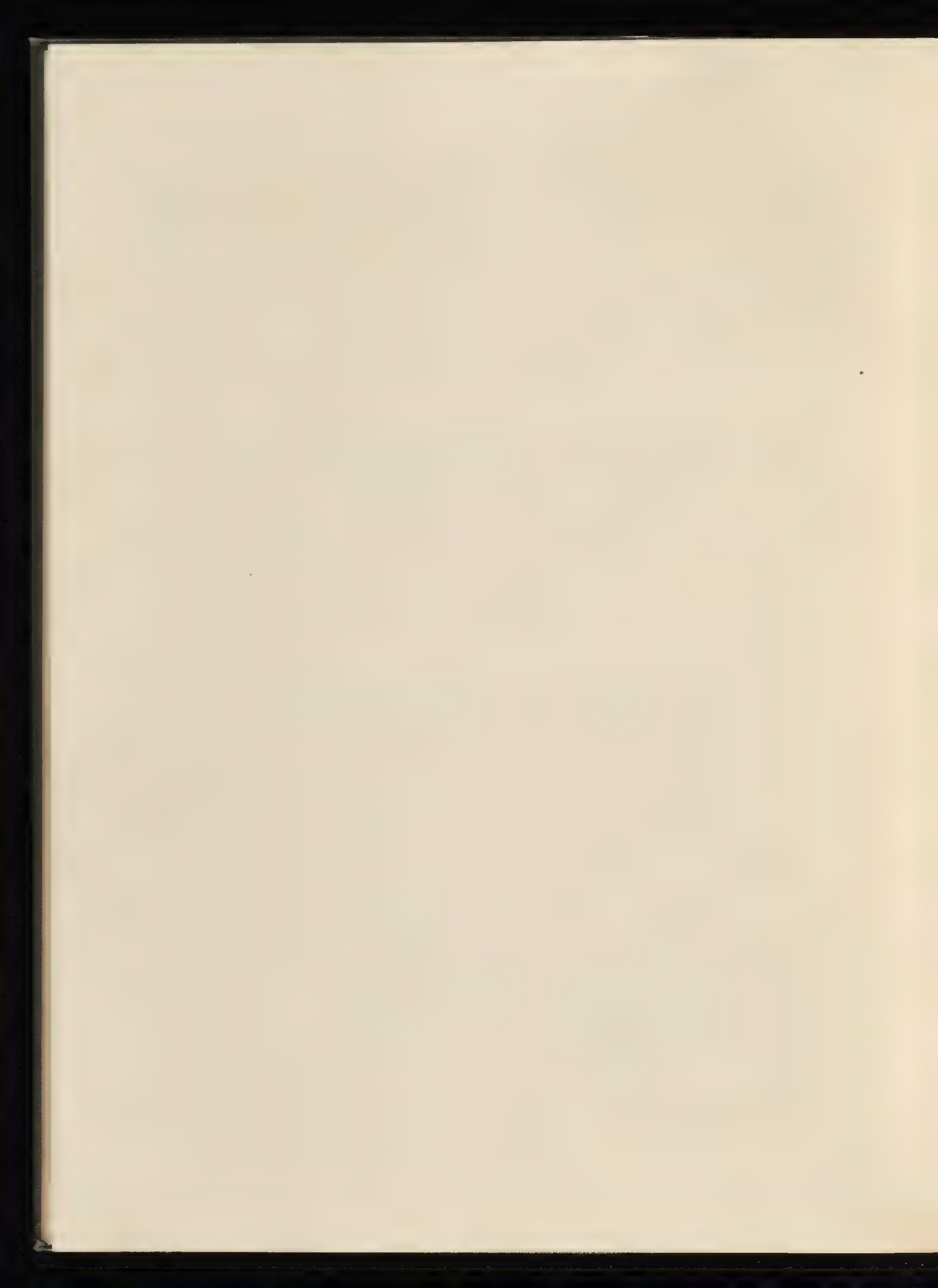




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Studie zu einem Bahnhofe.

Vom Ingenieur C. Johann Flora.



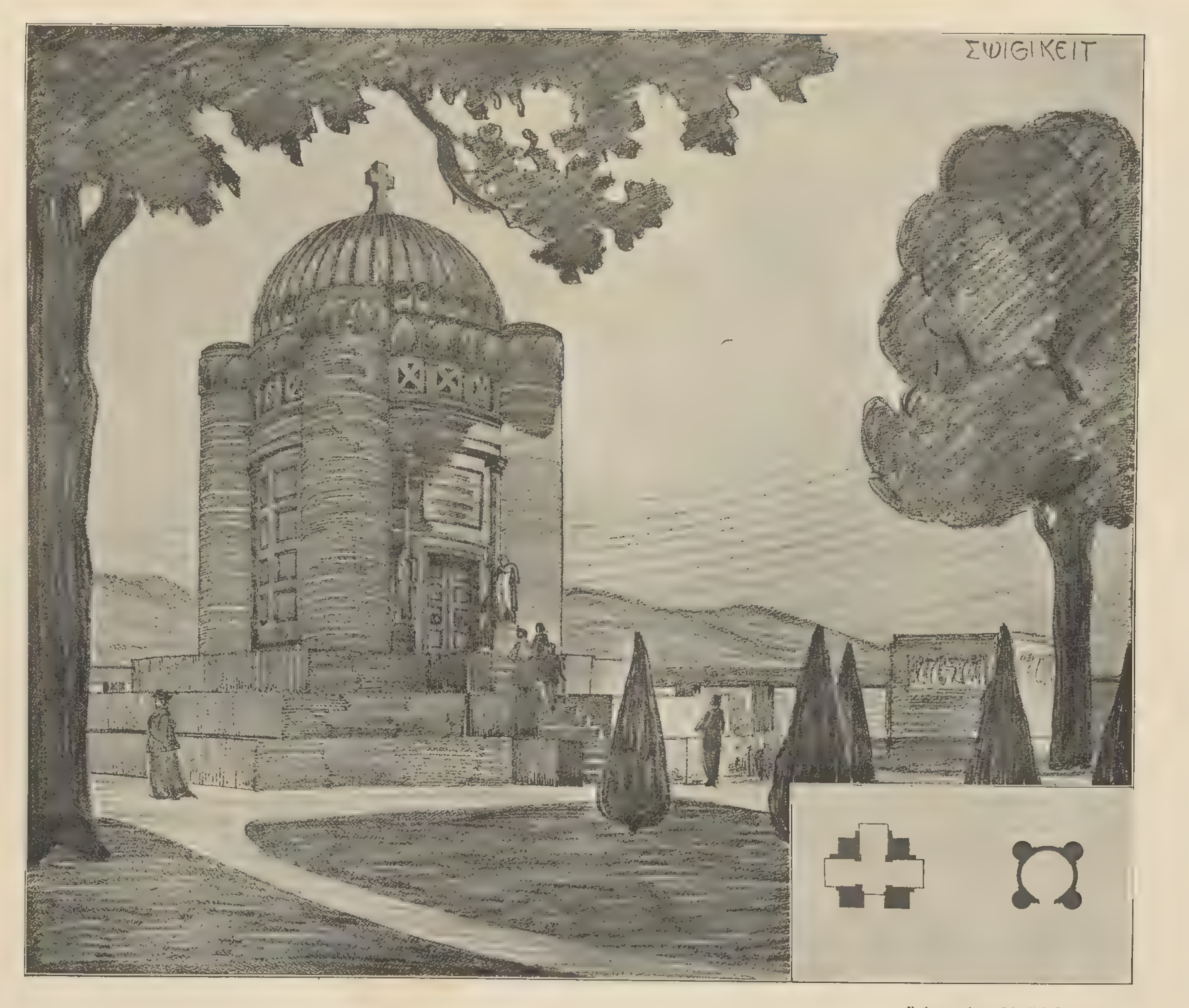


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wien, III. Jacquingasse 11.

Vom Architekten Ernst von Gotthilf.

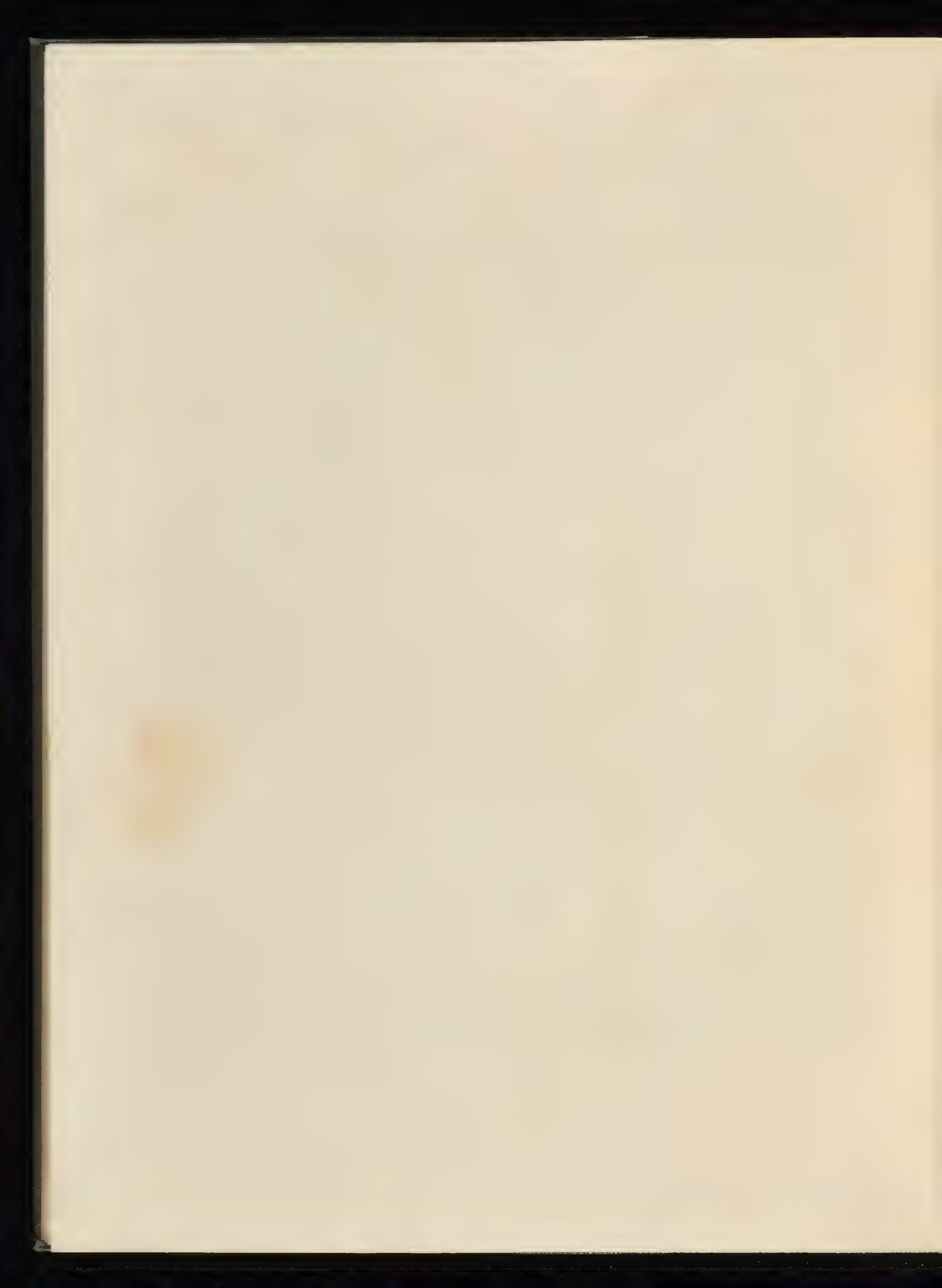




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Gruft.

Entwurf vom Architekten A. Fritsche.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Fassadendetail, Wien, III. Mohsgasse 3.

Vom Architekten Otto Kuntschik.



Villa des Herrn v. M. in Wien-Nußdorf.

Vom Architekten Regierungsbaumeister H. Grießhaber, Ludwigshafen a. Rh.

Auf ziemlich steil abfallendem Gartengelände, am Fuß des Kahlenberges, dicht vor der Weltstadt in abgeschiedener Ruhe gelegen, zeigt die Villa den einfach ländlichen Charakter vornehmer amerikanischer oder englischer Landhäuser, ohne sich jedoch der einen oder der anderen Bauweise enger anzugliedern. Dem Gelände sich anschmiegend, tritt die Villa nach der Talseite als langgestreckter zweigeschossiger Putzbau mit niederen Giebelaufbauten in die Erscheinung, während sie nach der Bergseite als malerischer eingeschossiger Fachwerksbau auf hohem Sockel ausgebildet ist und schon ganz verwachsen mit der landschaftlichen Umgebung erscheint.

In dem nach der Talseite frei über das Terrain heraustretenden Sockelgeschoß befinden sich das Hauptvestibül, die Dienerschaftsräume und die Wirtschaftsgeschosse. Eine bequeme Treppenanlage führt zu der Diele im Hauptgeschoß, um welche sich die Gesellschafts- und Wohnräume gruppieren, letztere wieder für sich abgeschlossen. Die Wohnräume stehen durch eine Freitreppe mit der Gartenterrasse in Verbindung; in den niedrigen, aber malerisch durchgebildeten Giebelaufbauten über dem Wohnungstrakt sind Gastzimmer eingerichtet, während die Decken der Gesellschaftsräume in den Dachraum eingebaut sind.

Maßgebend für die ausgesprochene Längenentwicklung der Villa war neben den Terrainverhältnissen besonders die Rücksicht auf die Erhaltung des Fernblickes von dem darüber gelegenen viel besuchten Wiener Restaurationsgarten des Nußdorfer Hofbrauhauses. Einer besonderen Vorliebe des Bauherrn entsprechend wurde die Villa nach der Bergseite in ausgesprochenem Holzcharakter, zum Teil mit reicher Kerbschnitzerei — der charakteristischen Handwerkskunst des Zimmermanns — gehalten, die besonders an den Giebeln und Erkerausbauten, aber auch an dem Hauptportal und den großen flachgewölbten Fenstern darüber zum Ausdrucke kam. Auch das zierliche Brüstungsgeländer der oberen Terrasse ist aus Holzwerk, während die Straßeneinfriedigung in Schmiedeeisen zwischen Mauerpfeilern ausgeführt ist.

Das Holzfachwerk der Fassaden wurde nach alter Weise bündig mit dem Wandputz gehalten und ist zum kleineren Teil blind vor den Mauergrund gesetzt, und zwar aus 30 Millimeter starken kiefernen, gehobelten Brettern. Auf dieselbe Weise wurden auch die eigentlichen rauhen Holzfachwerke verschalt, wodurch eine gleichmäßig schöne und exakte Arbeit ohne Mehrkosten erzielt und der Gefahr des Arbeitens, Verdrehens und Reißens der Holzpfosten begegnet wurde; das Holzfachwerk selbst ist der Zerstörung kaum ausgesetzt, eventuell können schadhafte Teile der Schaldielen leicht ausgewechselt werden. Ausgeführt wurde die Zimmerarbeit in mustergültiger Weise von L. und R. Höfler in Mödling.

Der Fassadenputz ist als Spritzwurf von verschieden grobem Korn behandelt, nur der Sockel ist in Stein ausgeführt. Das kräftig betonte Dach ist mit rheinischem Schiefer in rheinischer Deckung eingedeckt.

Im Innern sind die Räume nur teilweise nach den Plänen des Architekten durchgebildet worden, da die kunstsinnige Bauherrschaft ihrer Umgebung den Stempel eigensten persönlichen Empfindens aufdrücken wollte.

In konstruktiver Hinsicht dürfte ein Hinweis auf die systematisch durchgeführte Anwendung von Korkstein als vielseitigstes Schutzmittel gegen Feuer und Feuchtigkeit, gegen Kälte, Wärme und Schallübertragung von Interesse sein. Wesen und Eigenschaften des Korksteins sind wohl als bekannt vorauszusetzen, wird doch der Korkstein in Österreich und besonders in Deutschland seit Jahren schon als bedeutungsvolles und eigenartiges neues Baumaterial anerkannt und als willkommene Ergänzung moderner Baukonstruktionsweise geschätzt. Im vorliegenden Falle war er berufen, hauptsächlich dreierlei Forderungen zu erfüllen:

Bekanntlich sind nach der Wetterseite und Nordseite an Bergabhängen gelegene und isoliert stehende Gebäude der Gefahr der Durchfeuchtung der Mauern und der Schwitzwasserbildung an den Zimmerwänden stark ausgesetzt. Da nach den neueren Untersuchungen von H. C. Nußbaum, Dr. Rußner usw. der Isolierwert der bisher meist in solchen Fällen angewandten Hohlschichten im Mauerwerk ein sehr problematischer ist, so erhielten die Wände der Nordost- und Nordwestseite eine feuchtigkeitsisolierende Korksteinverkleidung, um den für das Wohlbefinden der Bewohner wie für die Erhaltung des Hauses und seiner Einrichtung gleich schädlichen Folgen der Feuchtigkeit mit Sicherheit von vornherein zu begegnen. — Diese Isolierung hatte noch einen weiteren Zweck zu erfüllen: Der Termin für die Vollendung des Baues war ziemlich kurz gestellt, die Bauzeit für den Rohbau fiel noch in den Winter, während im Frühjahr die Villa bezogen werden sollte; es konnte deshalb eine vollständige Austrocknung der Mauern vor Inangriffnahme der Putzarbeiten auch bei starker Heizung nicht erhofft werden. Durch die Korksteinverkleidung wurde das Durchschlagen der Mauerfeuchtigkeit nach innen verhindert und der auf der Isolierung angebrachte Wandputz konnte rasch austrocknen.

Drittens verlangte die schwer zugängliche, isolierte Lage der Villa bei der reichlichen Verwendung von Holzwerk besonders im ausgebauten Dachgeschoß einen sicheren Schutz gegen Schadenfeuer und eine zuverlässige Isolierung der dünnen Dachhaut gegen Kälte und Feuchtigkeit wie gegen Hitze, die in Dachwohnungen unerträglich werden kann. Wenn auch gegen Brandgefahr eine billige Gipsdielenverkleidung genügt hätte, so bietet sie doch gegen die Einwirkungen der Witterung einen ungenügenden Schutz, während die verhältnismäßig geringen Mehrkosten für die Isolierung mit Korkstein gegenüber Gipsdielen oder Staakung und Rohrung in kurzen Jahren infolge weit geringeren Heizmaterialverbrauchs gedeckt werden. Es wurden deshalb sämtliche Dachschrägen, Wände und Decken mit drei Zentimeter, teilweise vier Zentimeter starken Emulgit-Korksteinplatten verkleidet.

Erwähnenswert ist auch die Isolierung der Fußböden der Dienerschaftszimmer und der Wirtschaftsräume gegen aufsteigende Bodenkälte durch luft- und wasserdicht angebrachte, fünf Zentimeter starke Reform-Korksteinplatten, auf welchen zum Teil Xylolith (an Stelle von Linoleum), zum Teil Terrazzobelag aufgebracht wurde; ferner die Isolierung der Fußbodengewölbe des Hauptgeschosses zum Schutze gegen die Kälteeinwirkung der Keller und gegen Schallübertragung aus den Wirtschaftsräumen. Der Fußboden des Hauptgeschosses hat in den Gesellschaftsräumen Parkettbodenbelag, in den Wohnräumen Linoleum auf elastischer, fußwarmer und schalldämpfender Korksteinunterlage erhalten. Da sämtliche Heizkörper der Warmwasserheizung in den Fensterbrüstungen Aufstellung fanden, so erhielten diese an sich schon geschwächten und daher besonders wärmedurchlässigen Mauerteile eine Verkleidung aus Korkstein.

Zum Schlusse sei noch auf die weitgesprengten leichten Korksteingewölbe im Salon- und Dachstock sowie auf die feuersichere, dünne und schalldämpfende Holzdeckenkonstruktion über dem Hauptgeschoß, einem Patent der Korksteinfabrik Mödling, hingewiesen, der sämtliche Korksteinarbeiten übertragen wurden.

Nach mannigfachen Vorprojekten wurden Mitte Juni 1902 die Konsenspläne eingereicht, Mitte Juli wurde mit den Erdarbeiten begonnen und Anfang Juli 1903 konnte die Villa bezogen werden. Die örtliche Bauleitung hatte in selbstloser, kollegialer Weise Herr Architekt Ludwig Schöne in Wien übernommen.







Villa des Herrn v. M. in Wien-Nußdorf.

Vom Architekten H. Grießhaber.





Villa des Herrn v. M. in Wien-Nußdorf.

Vom Architekten H. Grießhaber.





Villa des Herrn v. M. in Wien-Nußdorf.

Vom Architekten H. Grießhaber.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wohnhaus in Wien-Hietzing.

Vom Architekten F. Biberhofer.

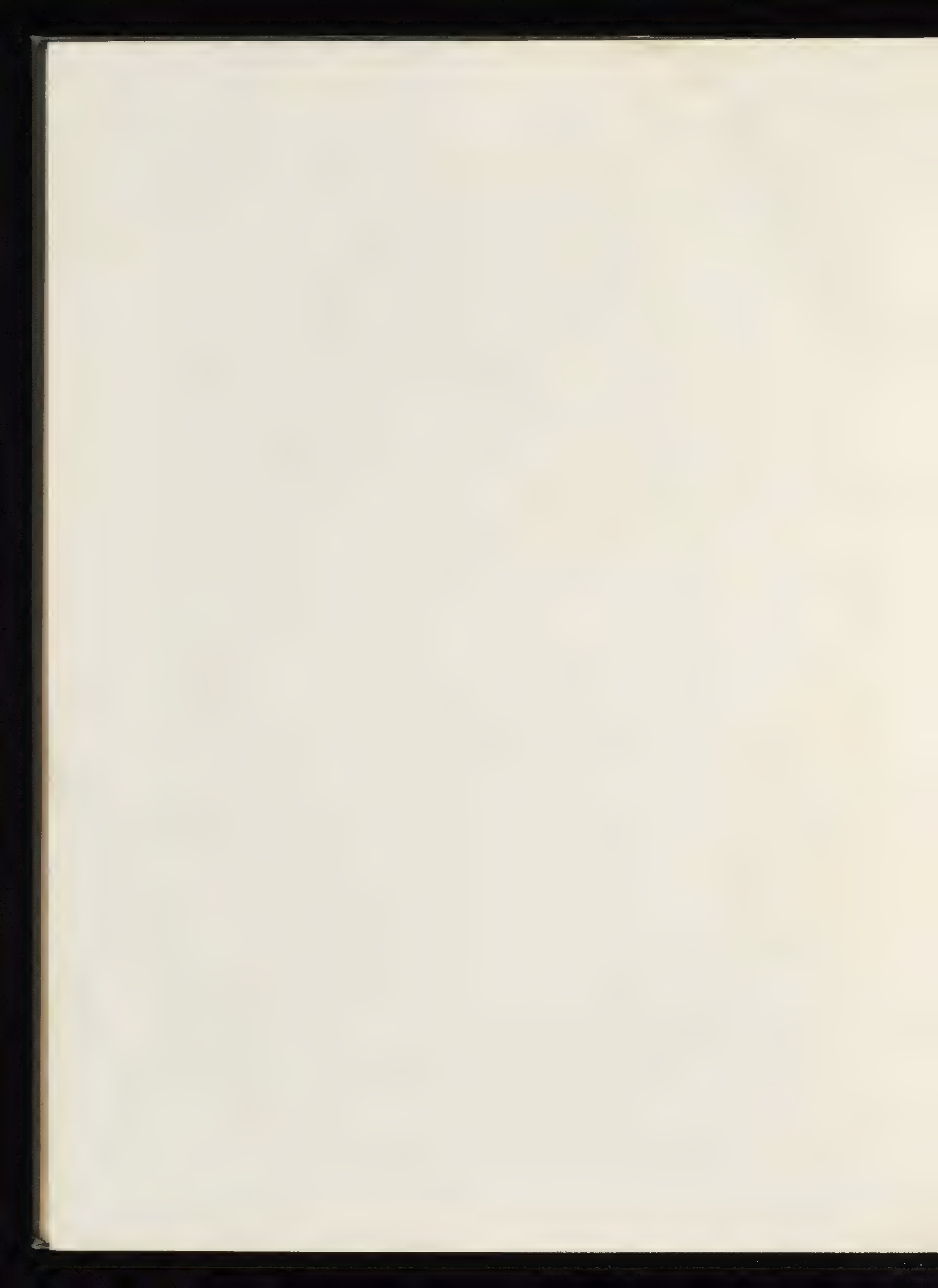


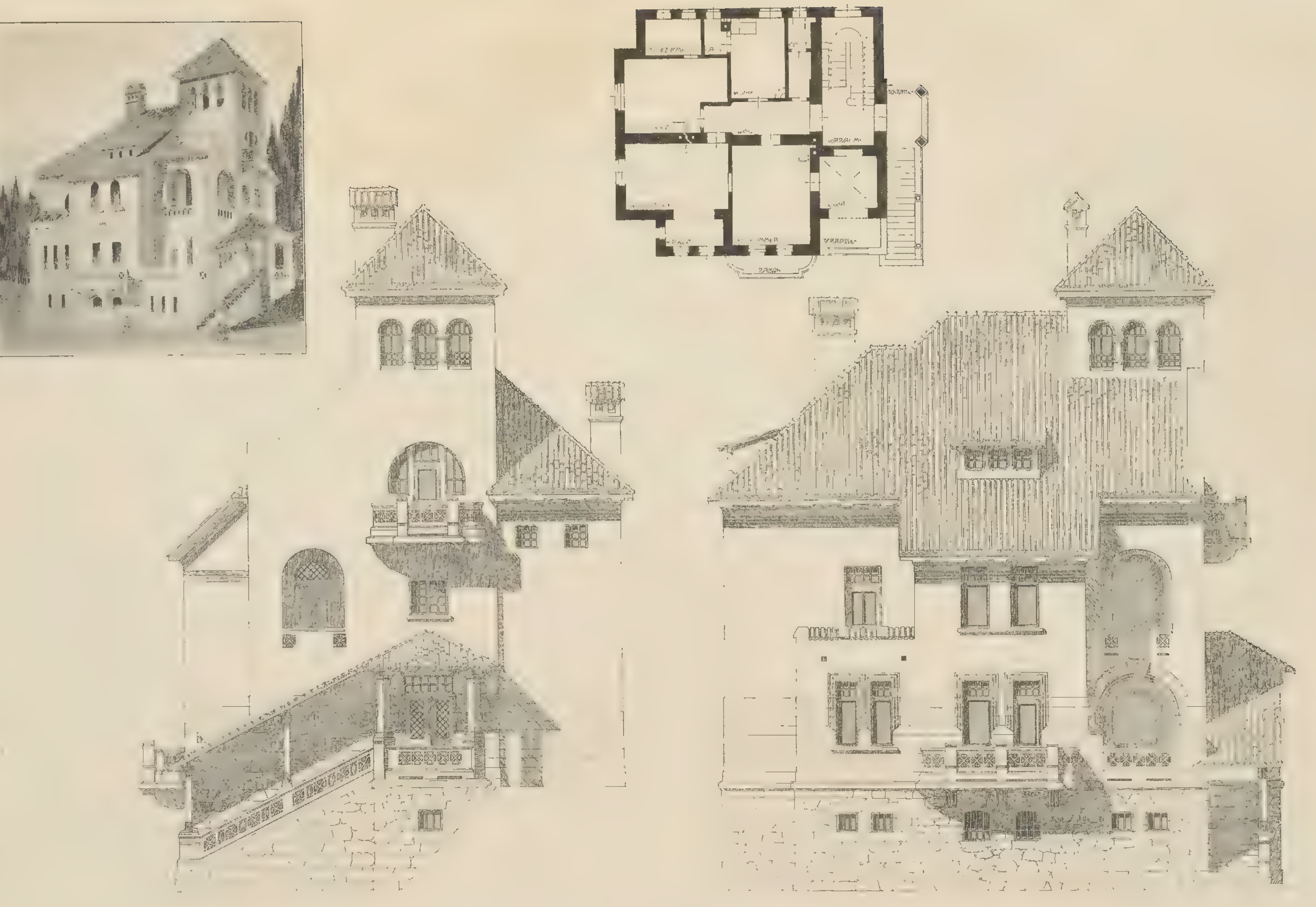


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wohnhaus in Wien, IV. Starhemberggasse 40.

Vom Architekten k. k. Professor Dr. M. Fabiani.

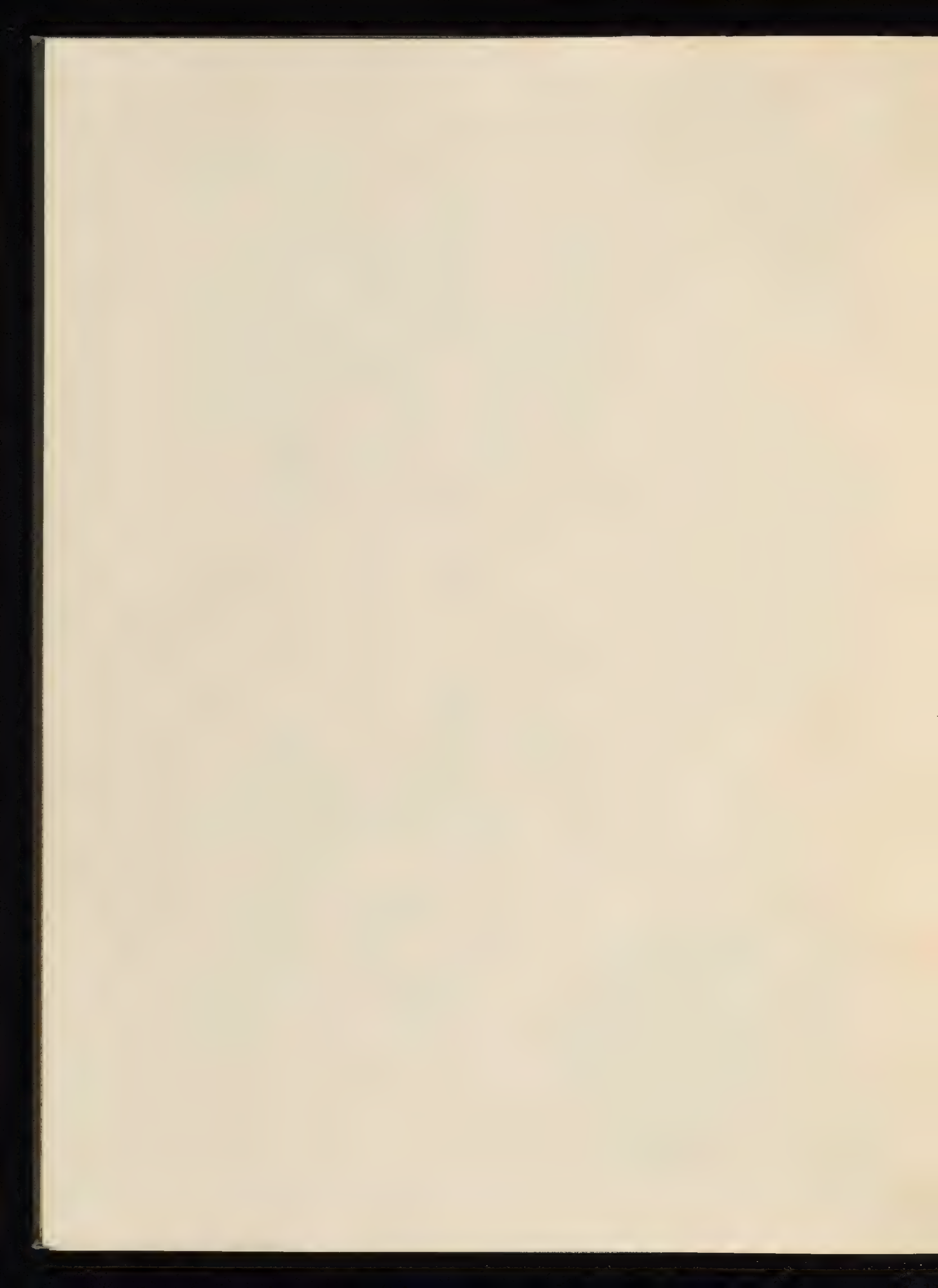


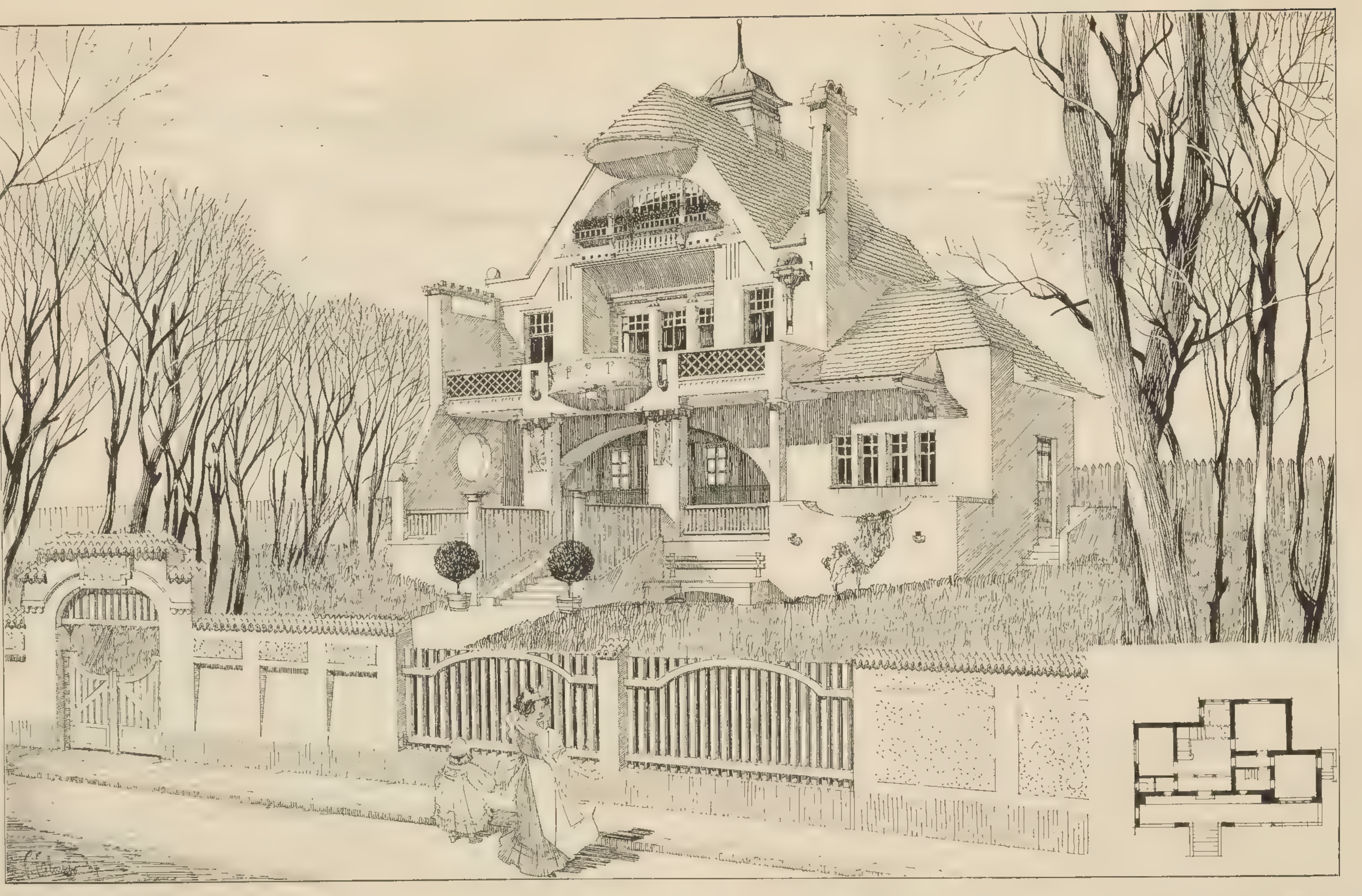


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Entwurf für ein Jagdhaus in Dian-Wolkenstein (Grödnertal).

Vom Architekten A. Ritter von Inffeld, k. k. Fachlehrer.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Entwurf für eine Villa.

Vom Architekten P. Palumbo.

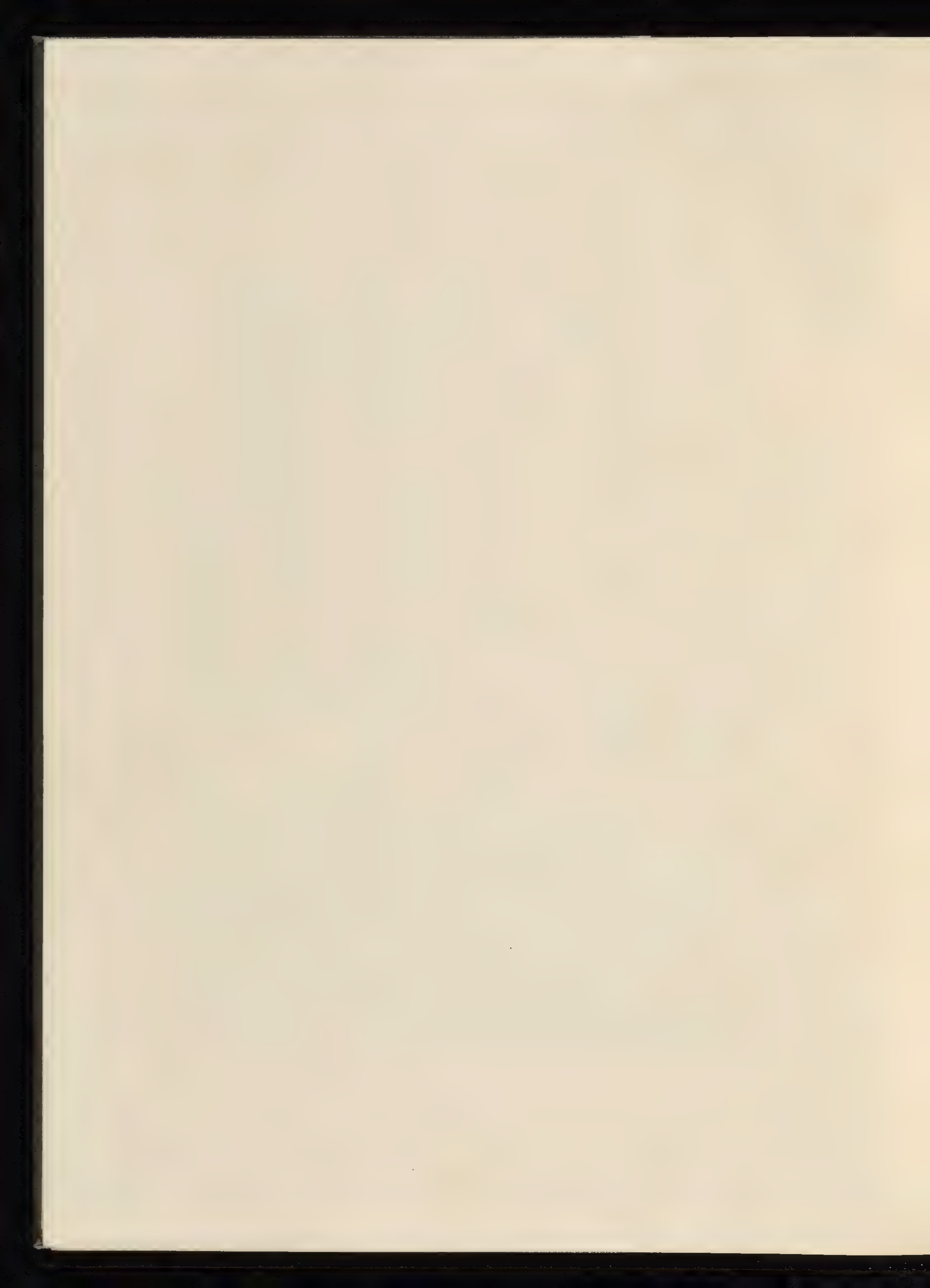




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

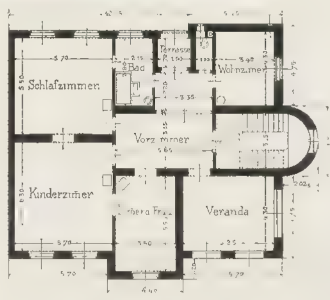
Haus in Steyr a. E.

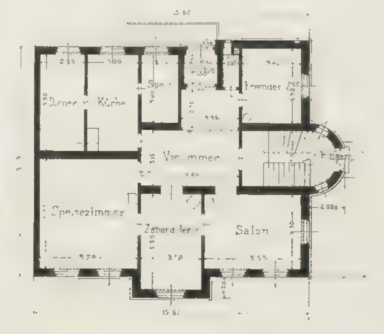
Originalaufnahme von O. Grüner, akad. Maler.







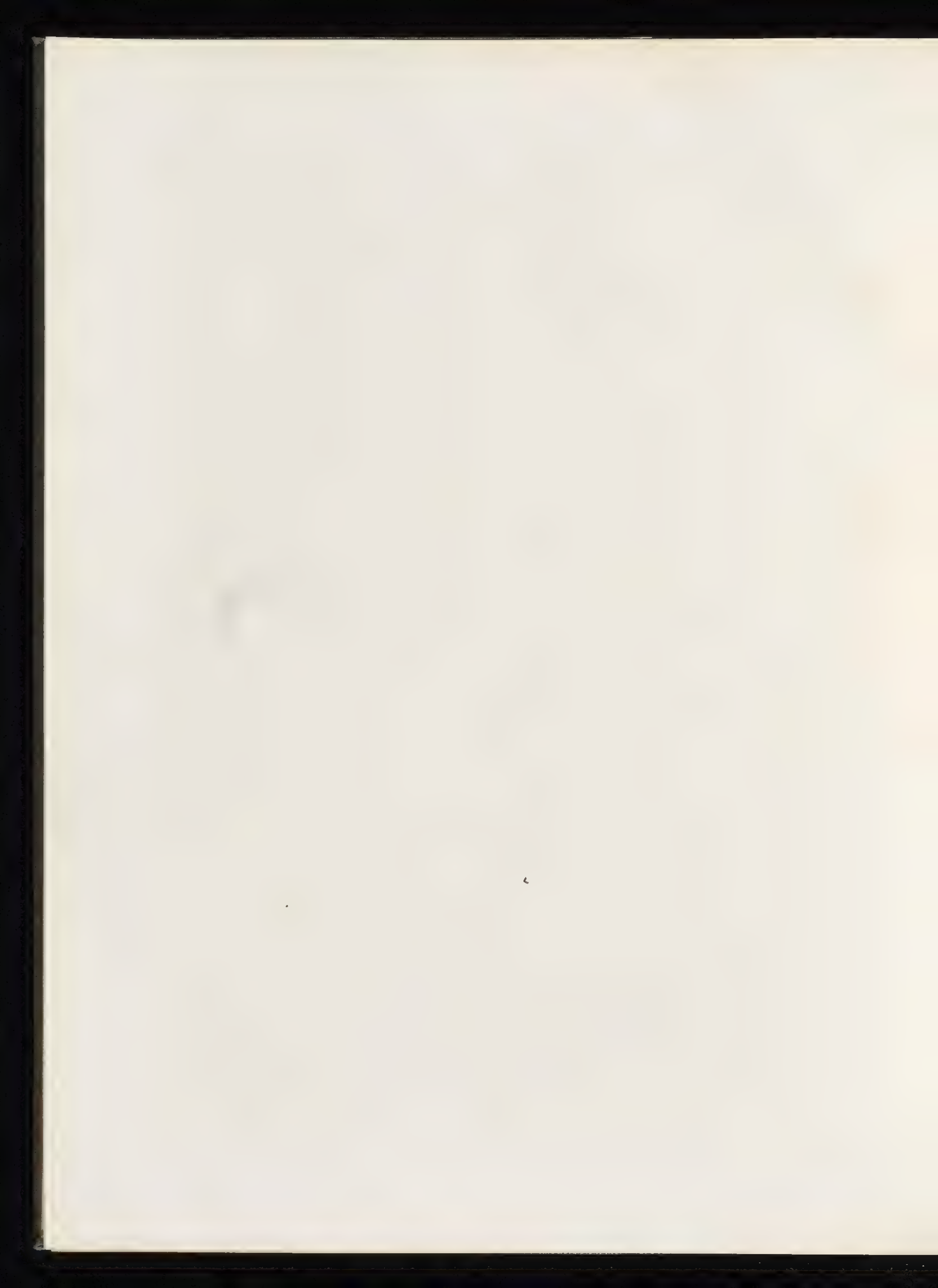




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wohnhaus in Wien, XIII.

Vom Architekten Theodor Bach.



Architekt Hubert Geßners Krankenkassengebäude in Brünn.

Von Josef Aug. Lux.

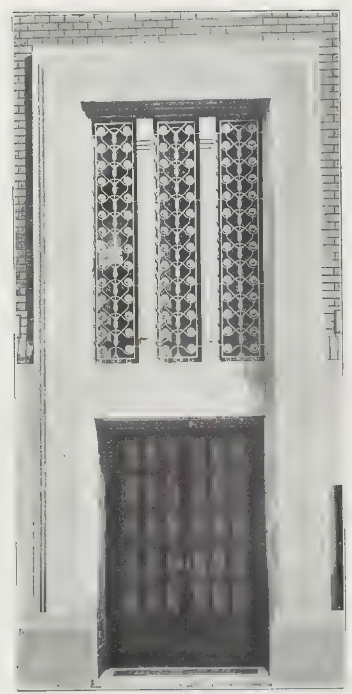
Die Altstadt Brünn ist noch lange nicht so häßlich, als die Sage erzählt. Wir finden Stadtplätze, edle Plastik, Paläste, Wohnhausbauten, Kirchen, Höfe aus alter Zeit, die in verwitterten Zügen ein anmutiges Kunst- und Kulturbild überliefern. Aber gerade dieses anmutige Kunst- und Naturbild ist es, das die Leute gemeiniglich als häßlich empfinden. Der Eifer, mit dem sie dieser angeblichen Häßlichkeit den Garaus machen, ist nicht weniger befremdlich als der maßlose Unverstand, der bei den Neubauten zu Werke ist und es sicher in kürzester Zeit dahin gebracht haben wird, daß Brünn den Ruf einer ausnehmend häßlichen Stadt nicht mehr unverdient genießen wird.

Findet man aber unter den Neubauten ein Werk, das aus seiner Umgebung angenehm herausfällt und durch Vorzüge fesselt, die auch in jeder besseren Umgebung unverminderte Geltung bewahren, dann ist das Vergnügen freilich um so größer. Ein solches Bauwerk ist das Brünner Krankenkassengebäude in der Franz Josef-Straße, das der wohlbekannte Wiener Architekt Hubert Geßner erbaut hat.

Wir haben auf den Bau bereits vor einiger Zeit, IX. Jahrg., Taf. 122, Grundriß, Text Seite 49 und 50, da wir nur den Entwurf zeigen konnten, aufmerksam gemacht, und haben damals über die Einrichtung und Ausführung sachgemäß berichtet. Wir können uns daher heute, da wir in der Lage sind, den ausgeführten Bau in seinen charakteristischen inneren und äußeren Teilen zu zeigen, mit der kurzen Aufzeigung einiger ästhetischer und praktischer Vorzüge begnügen, die an der Fassade zunächst in der Anwendung des Ziegelrohbaues mit dekorativ wirksamer Verwendung von glasierten Ziegeln und Haustein bestehen, eine ganz einfache Materialwirkung, die keine Reparaturkosten erheischt und mit aller erdenklichen Einfachheit glücklich wirkt. Dazu trägt freilich sehr stark auch das konstruktive Moment bei, das wir in der Anordnung der Fenster und des Balkons ersehen. Ein solcher Bau sieht ohne allen Schmuck sehr schmuckvoll aus. Die wohlüberlegte innere Ausgestaltung, namentlich der Amtsräume, geht aus den Bildern zur Genüge hervor, die ein sehr gutes Zeugnis sowohl für das Können des Architekten als auch für den gesunden modernen Geist der betreffenden Brünner Behörde, die mit diesem Bau ein vorbildliches Muster für bauliche Lösung solcher Institute ins Leben gerufen und damit allen anderen Städten weit vorangegangen ist. Wer sich in diesem Zusammenhang für die baufachlichen Details näher informieren mag, sei auf unsere betreffenden Ausführungen im letzten Dezemberheft des „Architekt“ verwiesen.







Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



Krankenkassengebäude in Brünn.

Kassenraum.



Krankenkassengebäude in Brünn. Warteraum.



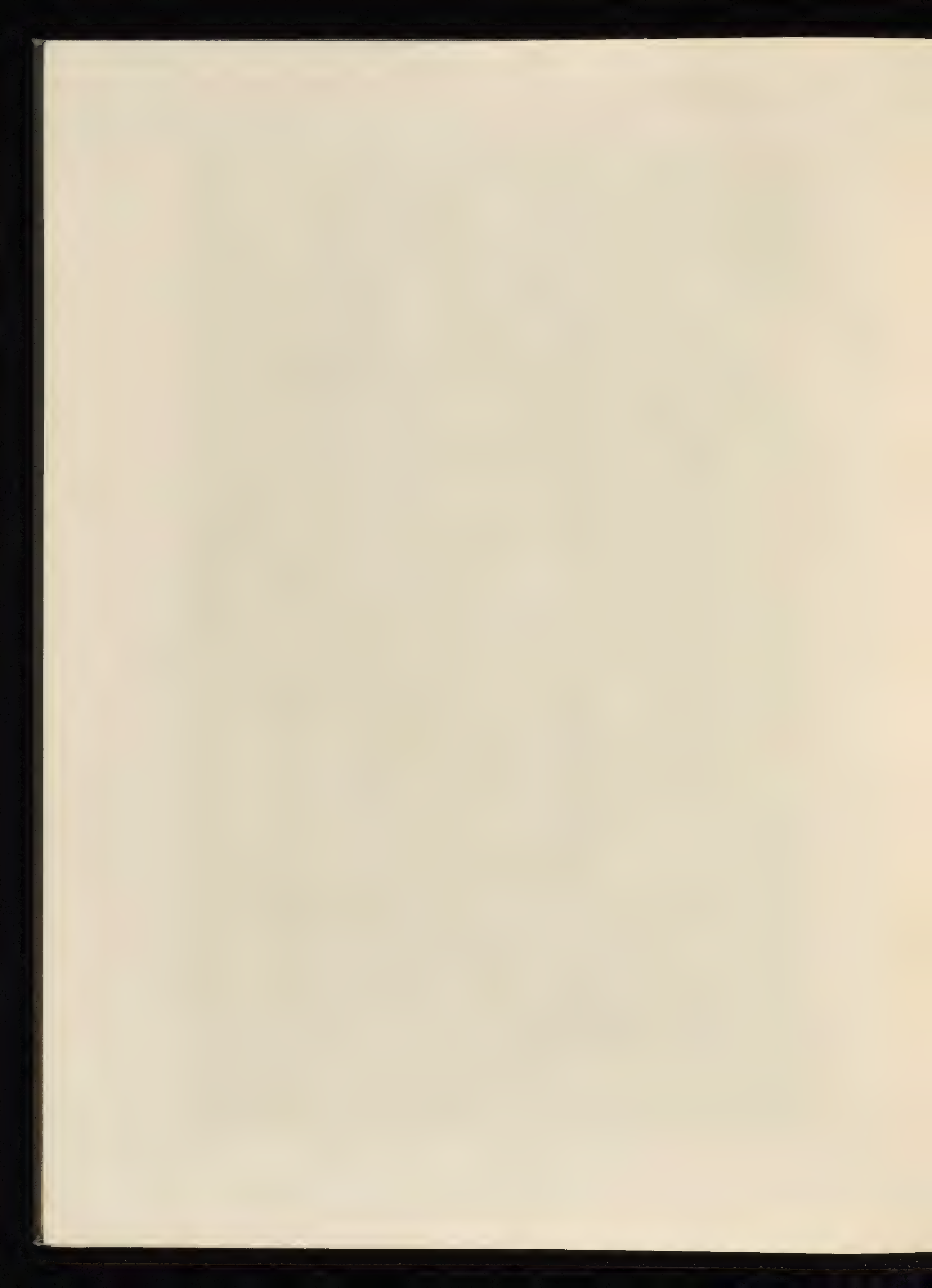
Krankenkassengebäude in Brünn. Aufgang.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Portal am A. Schaaffhausenschen Bankverein in Düsseldorf.

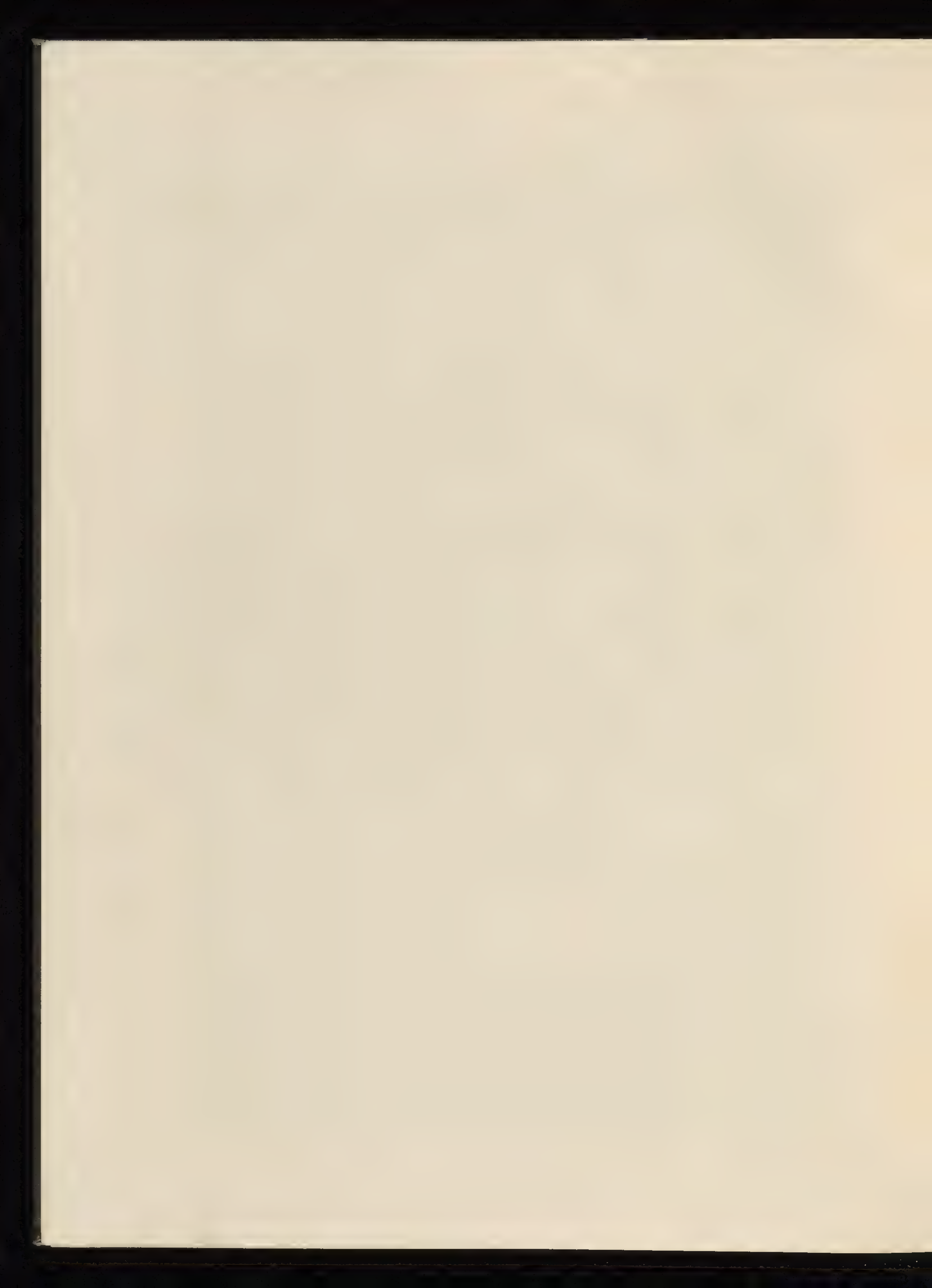
Von den Architekten G. Wehling und A. Ludwig.

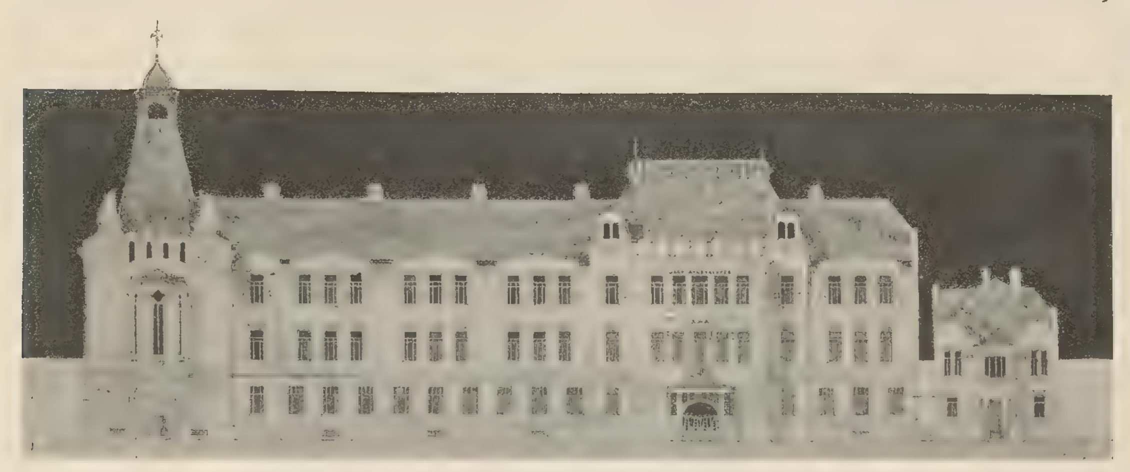


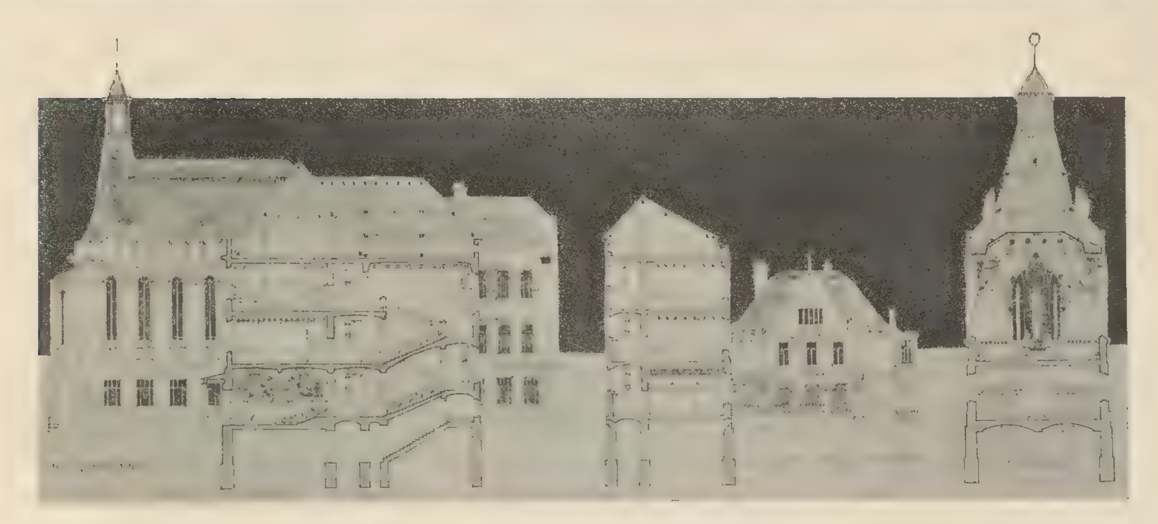


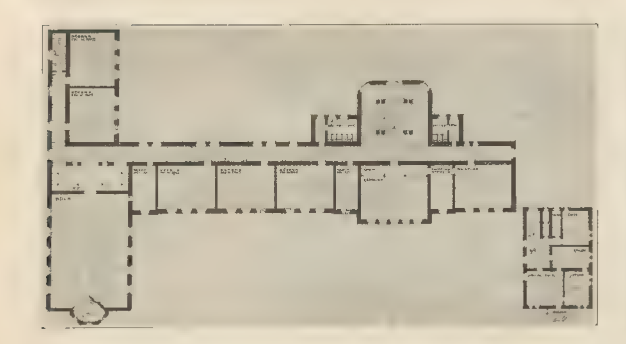
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

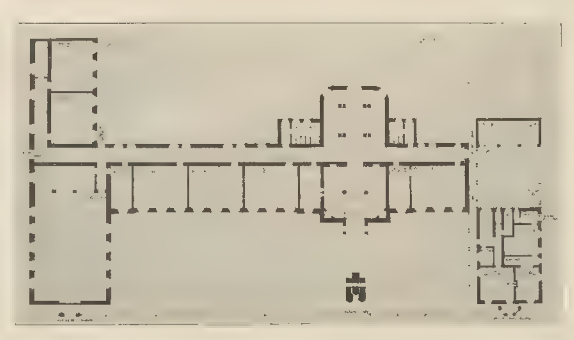
Projekt für das k. k. Gymnasium in Beneschau.
Vom Architekten Otakar Novotný und Richard Novak.







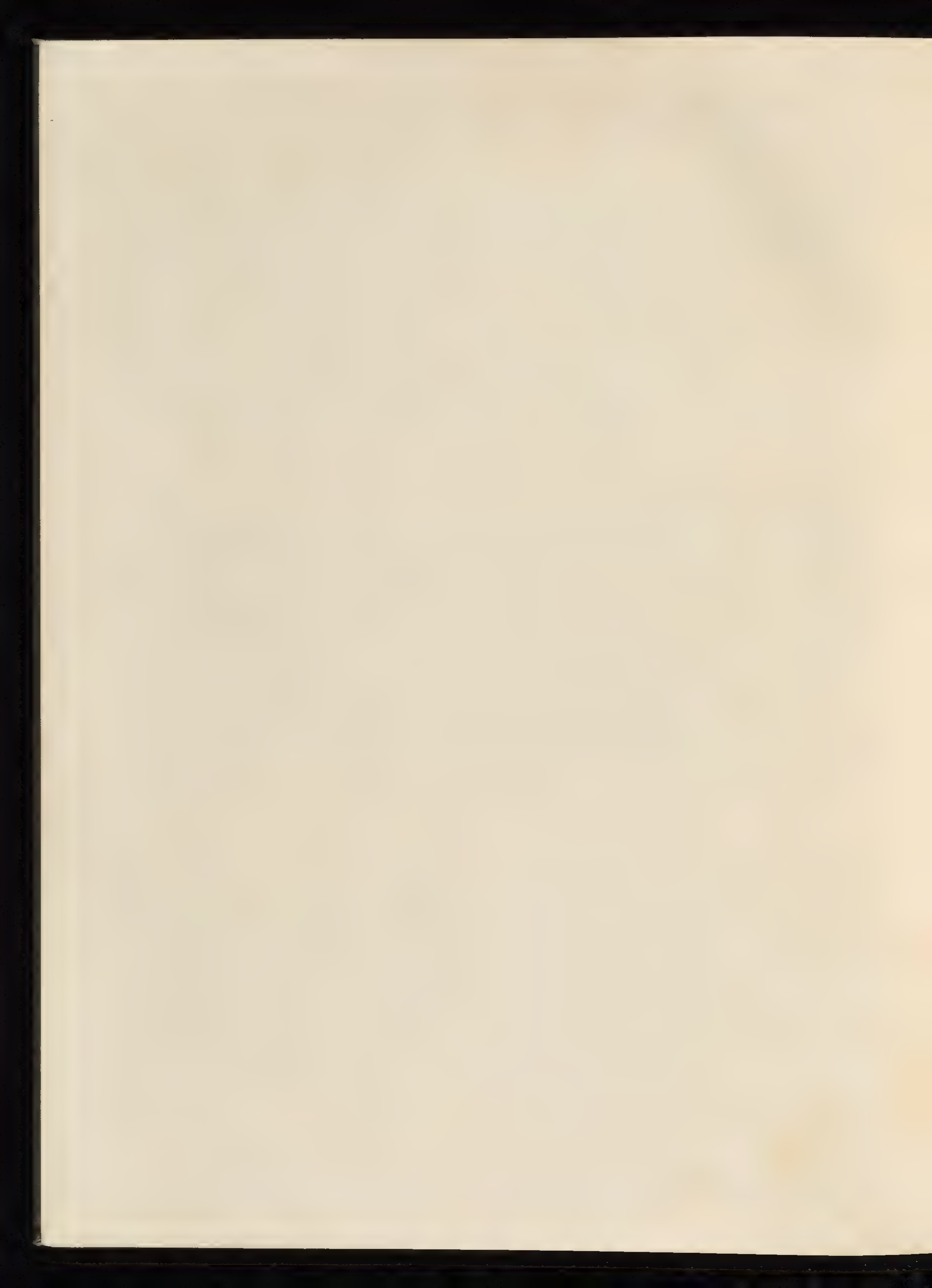




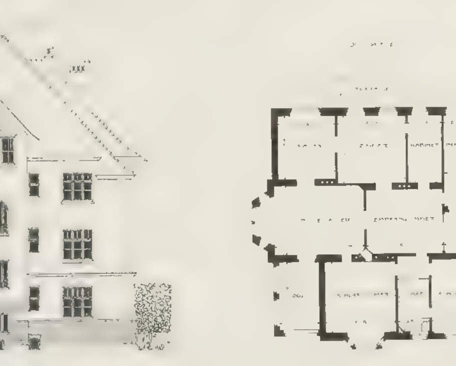
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Projekt für das k. k. Gymnasium in Beneschau.

Vom Architekten Otakar Novotný und Richard Novák.



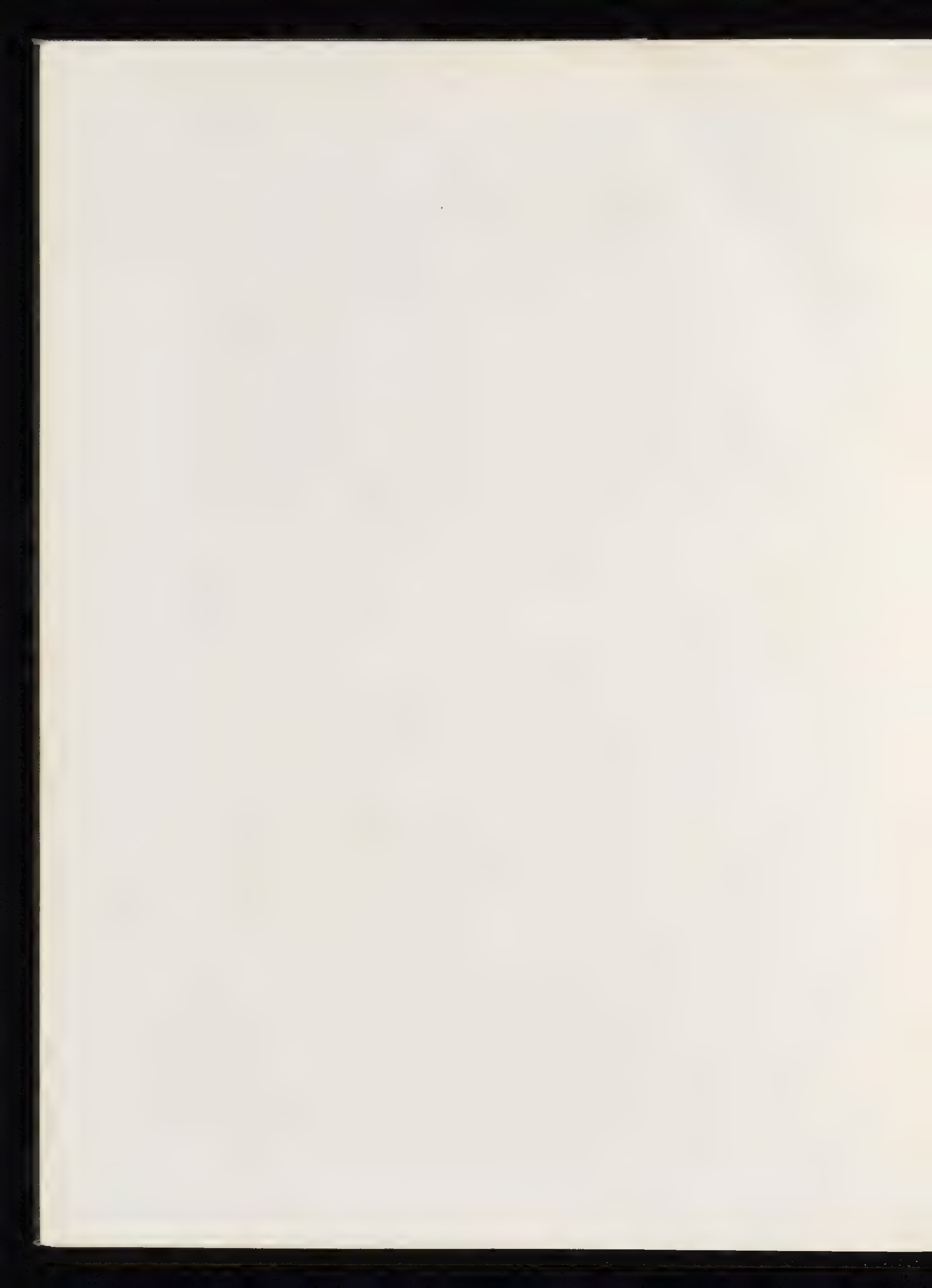






Erbaut von den Architekten E. und A. Mogyorosy.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.







Wienfluß-Aufsichtsgebäude in Hadersdorf-Weidlingau.

Von den Architekten k. k. Oberbaurat Fr. Ohmann und Jos. Hackhofer.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

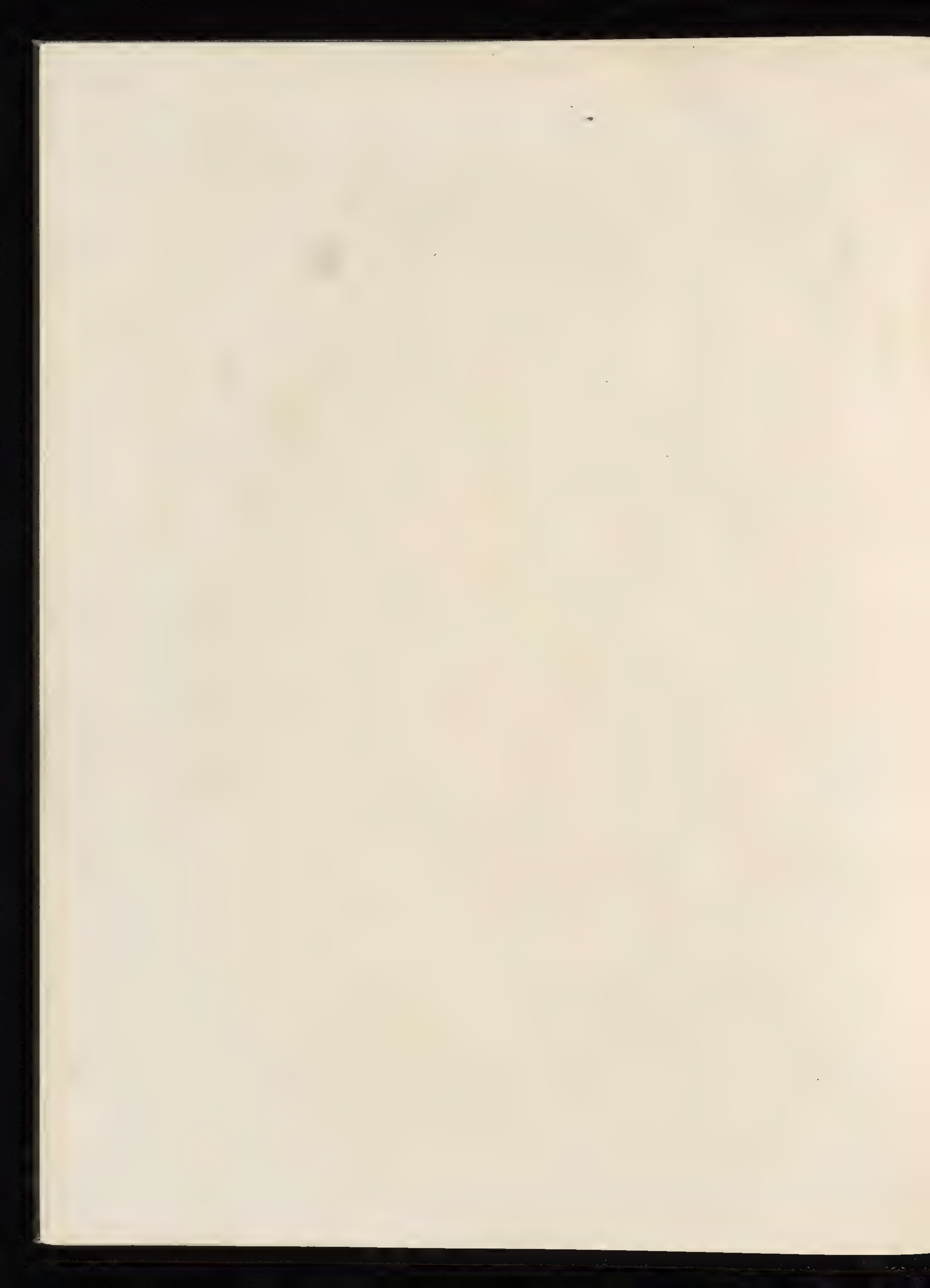


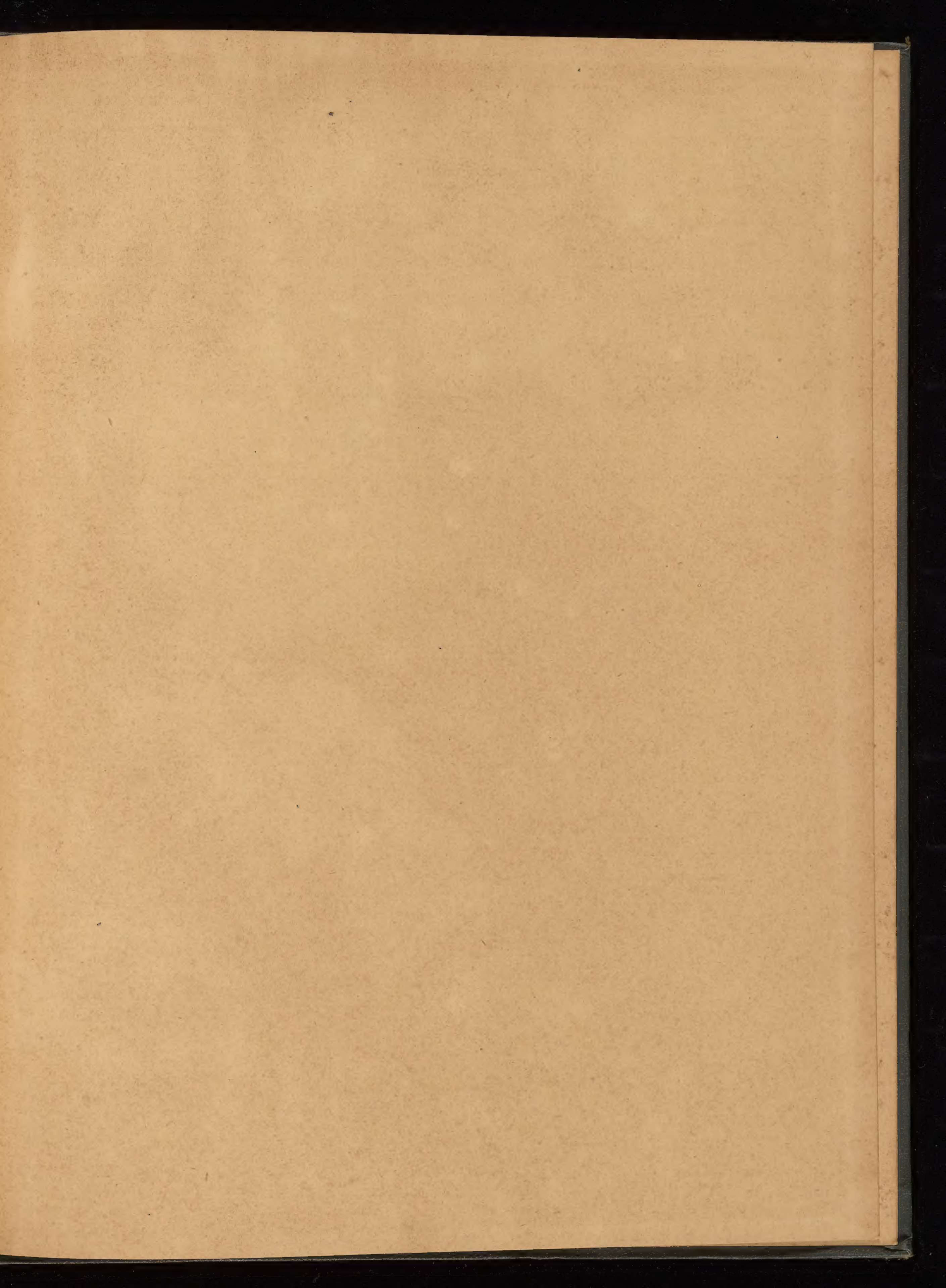


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Wienfluß-Aufsichtsgebäude in Hadersdorf-Weidlingau.

Von den Architekten k. k. Oberbaurat Fr. Ohmann und Jos Hackhofer.








GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00620 0956

